蒋孔阳 朱立元主编
朱立元 张德兴等著

XIFANG MEIXUETONGSHI

西方美学通史

第七卷 二十世纪美学（下）

XIFANGMEIXUE TONGSHI

符号的任意性，
法想象可居先于文
，或超越文字的视
。

——德里达

上海文艺出版社

国家社会科学基金“八五”“九五”规划重点研究项目
上海市哲学社会科学“九五”规划重点课题研究成果

《西方美学通史》

谨以此书向中华人民共和国
建国50周年献礼

上海文艺出版社

责任编辑：赵南荣
封面设计：王志伟

西方美学通史
第七卷
二十世纪美学（下）
朱立元　张德兴　等著
上海文艺出版社出版、发行
地址：上海绍兴路74号
电子邮件：cslcm@public1.sta.net.cn
网址：www.slcm.com
新华书店经销　　上海港东印刷厂印刷
开本 850×1168　1/32　印张 30.625　插页 5　字数 682,000
1999年12月第1版　1999年12月第1次印刷
印数：1—5,000册
ISBN 7-5321-1953-X/I·1580　　定价：48.00元

目　录

第三编　变动、成熟时期

引言:六十年代以后西方美学的新趋势 …… 3
第二十二章　原型批评美学…… 6
　第一节　原型批评理论的思想来源…… 7
　第二节　弗莱的原型批评美学 …… 18
　第三节　原型批评美学的整体性文化批评倾向
　　…… 34
第二十三章　结构主义美学 …… 39
　第一节　结构主义美学的理论背景和发展概况 …… 40
　第二节　列维—斯特劳斯的结构主义神话学 …… 53
　第三节　戈德曼的“发生学结构主义”美学理论 …… 71
　第四节　托多洛夫的叙事学美学理论 …… 86
　第五节　阿尔都塞的“结构主义的马克思主义”
　　美学…… 101
　第六节　格雷马斯的结构语义学叙事理论…… 116
　第七节　拉康的结构主义精神分析美学…… 127

第八节 罗朗·巴特:从结构主义走向后结构主义…… 140
第二十四章 后期分析美学…… 162
第一节 迪基的"习俗"论美学…… 163
第二节 古德曼以认识为基础的艺术符号论…… 176
第三节 布洛克的"审美态度"说和原始艺术理论…… 188
第二十五章 现代解释学美学…… 204
第一节 现代解释学美学的形成和发展概况…… 204
第二节 两个先驱:施莱尔马赫和狄尔泰 …… 209
第三节 海德格尔的本体论解释学美学…… 216
第四节 现代解释学美学的主要代表——伽达默尔…… 225
第五节 赫什:传统解释学美学的继承人 …… 256
第六节 利科尔的象征和本文理论…… 264
第七节 马戈利斯的折衷主义解释学美学…… 271
第二十六章 接受美学…… 280
第一节 接受美学的诞生背景和传播概况…… 280
第二节 尧斯的效果史观和审美经验论…… 293
第三节 伊瑟尔的阅读现象学…… 308
第二十七章 巴赫金的美学思想…… 323
第一节 巴赫金的坎坷经历和学术生涯…… 323
第二节 复调和小说理论…… 326
第三节 "对话"理论…… 330
第四节 "狂欢化"诗学…… 336
第二十八章 霍兰德的后现代精神分析美学…… 344
第一节 霍兰德的后现代精神分析理论…… 345

第二节　后现代精神分析理论在美学上的应用……352
第二十九章　后结构主义美学……362
第一节　后结构主义美学的形成和传播概况……362
第二节　福柯的后结构主义……367
第三节　德里达的解构理论……387
第四节　耶鲁学派的解构主义批评理论……415
第五节　文学解构主义……457
第三十章　女权主义批评……478
第一节　女权主义批评的现实背景和思想来源……479
第二节　英美派女权主义批评……483
第三节　法国派女权主义批评……490
第四节　其他女权主义批评……498
第三十一章　后期西方马克思主义美学……505
第一节　后期法兰克福学派和当代欧美新马克思主义美学发展概况……505
第二节　阿多诺的否定性美学……507
第三节　马尔库塞“新感性”和“造反”的美学……525
第四节　弗洛姆的新精神分析美学……544
第五节　哈贝马斯的“交往合理化”美学……549
第六节　加洛蒂人本主义的现实主义美学……560
第七节　马舍雷的文学生产理论……570
第八节　威廉斯的文化唯物主义美学……582
第九节　伊格尔顿的“意识形态生产”论……594
第十节　詹姆逊走向辩证批评的解释学美学……616

第四编 八九十年代的前沿思潮

第三十二章 从文学研究到文化批判…… 651
第一节 分野的模糊和消失:高雅与通俗文化之间…… 660
第二节 空间理论的成熟和日常生活实践…… 679
第三节 媒体话语:意识形态的再发展和心理分析的再阐释…… 703
第四节 文化批判疆域的拓展:新技术和新媒体空间…… 728
第三十三章 后现代语境中的美学和文化理论…… 745
第一节 后现代和左翼政治…… 753
第二节 利奥塔的后现代"崇高"美学…… 764
第三节 鲍得里亚的文化理论…… 791
第四节 凡蒂莫的后现代性美学理论…… 814
第五节 布尔迪厄的美学和文化理论…… 846
第六节 鲍曼的现代性与后现代性文化理论…… 882
第七节 朱迪思·巴特勒的后现代性别政治理论…… 914
第八节 苏卡尔事件和后现代的限度…… 928
第三十四章 结语…… 941
第一节 二十世纪西方美学的基本特点…… 941
第二节 关于二十世纪西方美学的评价问题…… 953

本卷人名译名对照表…… 963

第 三 编

变动、成熟时期

引言:六十年代以后西方美学的新趋势

六十年代之后,西方资本主义经济全面复苏,"三论"(系统论、控制论、信息论)的建立和计算机技术的推广应用,物质生产的高度发展,使西方发达国家大部分进入后工业社会。

西方美学从六十年代到八十年代,又经历了一个剧烈的变动,对前一时期的西方美学进行了重大的反拨。具体表现在以下四个方面。

第一,从"结构"到"解构"。结构主义思潮早在三十年代布拉格结构主义那里已经萌芽,法国结构主义思潮五十年代已逐渐发展起来,列维—斯特劳斯和巴特的结构主义观点已初步形成;但是,直到六十年代,法国结构主义美学才达于鼎盛,并作为自觉的对手,完全压倒存在主义而雄踞霸主地位。结构主义把文本作为整个系统的一个有机环节来看待,认为任何文本背后都有实际起支配作用的"结构"存在,这一思想同系统论思想相吻合,已显示出新的特点。但是,随着 1968 年西欧学生造反运动的发生,西方社会结构受到猛烈冲击,七十年代以德里达、福柯、拉康、克里斯蒂娃为代表的后结构主义思潮迅速崛起,以横扫一切的气概批判西方全部形而上学传统,特别是德里达的解构主义,

以取消一切"中心",消解全部"结构"为旗帜,颠覆西方传统文化。不少后结构主义者如巴特等也转向解构主义,对结构主义反戈一击。美学也经历了这场剧变。

第二,从作者、文本到读者、接受。六十年代以前,美学和文艺研究一向以作者、作品为主要对象,特别是结构主义完全集中于文本研究,切断文本与其他因素的关系。六十年代起解释学、接受理论、读者反应批评等美学思潮先后兴起,把传统关注的重点一下子转移到读者、接受方面。这一重大转折的结果,是导致对文本意义的探讨从确定趋于不确定,从绝对变为相对,从单义变为多义。这种非"中心"化的特点同解构主义遥相呼应。

第三,从分析美学到后分析美学。分析美学从语言分析入手,以澄清语词概念为目标。否定传统美学对美的本质等的探讨,走向美学的取消主义。六十年代以后分析美学的基本观念未变,但是增加了建设性,克服了取消主义:(1)研究课题集中到艺术本体论上;(2)用折衷主义取代了取消主义;(3)对传统艺术和现代主义乃至后现代主义艺术采取一视同仁、全面包容的态度。迪基的"习俗论"及古德曼、布洛克等后分析美学家的思想都体现了这一趋向。

第四,当代欧美马克思主义美学影响日益扩大。后期法兰克福学派的美学高举社会批判旗帜,提出"反艺术"理论,与西欧造反运动相呼应;当代英、美新一代马克思主义美学家,在批判吸收从结构主义到解构主义、从分析美学到解释学、接受美学等各家理论的基础上,把"西方马克思主义"美学也推进到一个新的阶段,增强了活力,扩大了影响,目前仍在发展之中。

这些新趋势、新特点,乃是六十到八十年代西方美学的基本走向,它们反映着当代文化的意义不确定、无中心、多元化的特

点，体现了后工业社会中知识分子对传统文化的重新审视、反思和再批判。

第二十二章　原型批评美学

原型批评是本世纪五六十年代流行于西方的一个十分重要的美学和文学批评流派，其主要创始人是加拿大的诺斯洛普·弗莱。原型批评的理论基础主要是荣格的精神分析学说和弗雷泽的人类学理论。在批评实践中，原型批评美学试图发现文学作品中反复出现的各种意象、叙事结构和人物类型，找出它们背后的基本形式。该流派的批评家们强调作品中的神话类型，认为这些神话同具体的作品相比是更基本的原型，并把一系列原型广泛应用于分析、阐释和评价作品。原型批评美学在本世纪六十年代达到高潮，对文学研究（尤其是在中世纪、文艺复兴研究方面）产生了极大的影响。奎林等人在《文学批评手册》中把原型批评理论列为当代文学研究四个主要方法之一[①]；韦伯·司各特也将之归入西方文艺批评的五种主要模式之一[②]；特别是有世界影响的美国文论家、美学家韦勒克认为，原型批评曾一度与马克思主义批评和精神分析批评在西方文论界起过“三足鼎立”的作

---

① 见《文学批评手册》第115页，哈泼和路欧出版社1966年。

② 见《西方文艺批评的五种模式》，重庆出版社1983年。

用，“是仅有的具有国际性的文学批评”[1]。然而自七十年代以后，原型批评的理论和方法随着结构主义批评的兴起而逐渐失去其影响。近年来国内外文学界有人试图从其他角度对原型批评美学进行重新解读、阐释和重构，研究它与文化研究及其他当代批评理论的关系，尤其是其整体性文化批评倾向及其对当前颇为流行的文化批评的启蒙影响等问题，这说明弗莱及其原型批评理论对于今天的文学、美学研究仍具有重要的价值和意义。

第一节　原型批评理论的思想来源

诺斯洛普·弗莱的原型批评理论有三个思想来源：一是英国人类学家詹姆斯·弗雷泽的人类学；二是瑞士心理学家卡尔·荣格的精神分析学；三是德国哲学家卡西尔的象征形式的神话观。虽然弗雷泽和荣格的理论对原型批评美学的影响较为直接，相比之下卡西尔的理论影响较为间接，但它们三者均可视为原型批评美学的思想理论源泉。下面分别予以介绍。

一　弗雷泽的人类学理论

詹姆斯·弗雷泽的人类学理论对原型批评美学的影响主要来自他的十二卷巨著《金枝》。在此书中，弗雷泽考察了原始祭祀仪式，发现许多原始仪式虽然存在于一些截然不同的、完全分割开的文化之中，但却显示出一些相似的信仰和行为模式。弗雷泽

① 《二十世纪文学百科》，第288页，弗里德里克·温迦出版社1975年。

引用了大量的资料来解释、说明为什么会存在这种情况。弗雷泽在此书中公开宣称,他的主要目的就是要探究并解释存在于"金枝国王"这一奇异习俗之后的动机和目的。所谓"金枝国王"习俗,根据弗雷泽的考察,是指居住在内米湖畔的古意大利人如何进行王位交接的奇异风俗。根据这个习俗,王位继承人要从一棵圣树上折断一根树枝,在一对一的搏斗中杀死老国王,然后才能继承王位。

弗雷泽认为这个习俗是从远古时代传下来的。根据他的考察,在地中海沿岸的一些原始部落里,人们对他们的部落首领抱有一种神奇的看法:认为部落和自然界的繁荣昌盛有赖于部落首领的生命力,只要他们的首领强壮而有生殖力,他们部落就能团结在一起,他们的食物供给就有保障。如果首领年老多病而身体衰弱了,那么庄稼也会如此。因此,当他们的部落首领精力衰竭后就应该被杀死,可以吃他的肉,喝他的血,把他的力量继承下来。弗雷泽认为,从这一习俗中发展出了许许多多的宗教,而所有这些宗教的中心人物都是一位以青年男子形象出现的神。他代表各个季节中的繁衍,尤其是农作物的丰产丰收。因此人们把他的躯体和血液与农作物的两种主要产品——面包和酒——等同起来。这种宗教的核心便是祭奠这位神的死亡和再生。这位神在希腊被称为"狄俄尼索斯",在叙利亚被称为"阿多尼斯",在埃及被称为"俄西里斯",在小亚细亚被称为"阿提斯"。这种吃神的"肉",喝神的"血"的仪式,也成了许多宗教的"相同的模式"。

弗雷泽还认为许多古代神话和祭祀仪式都与自然界的季节循环变化有关。自然界的万物春华秋实,一岁一枯荣,生生死死,年复一年,使远古人类联想到人的生死繁衍,便产生了人死而复

生的想法，创造了许多死而复生的神的神话传说。

弗雷泽《金枝》的重要贡献之一，在于他发现了上述种种处于不同文化背景之中的神话和祭祀仪式的相似性。也正是弗雷泽在这一方面的研究和发现才对于弗莱具有直接的启发意义。对弗莱来说，《金枝》与其说是一部人类学著作，不如说是一部古典学术研究著作，或者说是一部可供文学批评家参考的知识性著作。这显示出他对于弗雷泽的著作和理论所采取的"离心的角度"，正如弗莱本人在《无意识的象征》一文中所表述的那样："我没有能力把《金枝》作为人类学的著作来讨论，因为我是一个文学批评家；关于人类学，我并不比其他任何人知道得多。……我倒要说《金枝》看起来与其说是一本为人类学学者写的书，倒不如说是为文学批评家写的书更合适。"① 罗伯特·德纳姆也说："弗莱看弗雷泽的《金枝》，就好像它是一部百科全书式的史诗或一部多卷本小说。"②

弗莱认为《金枝》的主题是以祭祀仪式表现出的社会的无意识象征，从这一点上说，它与心理学是相关的。他指出："《金枝》并不真的是关于人们在原始野蛮时代的所作所为，而是关于人类的想象在试图表现它对于最大的秘密，即生、死和来世的秘密时的活动。换句话说，它是一部研究社会的无意识象征的书。它与弗洛伊德、荣格和其他心理学家关于个人的无意识象征（如做梦之类）的心理学著作相一致并相辅相成。令人惊奇的是，弗雷泽的模式与心理学模式是如此吻合。"③ 弗莱借用米尔西·伊利亚德（1907—1986）对"金枝国王"习俗的分析，将弗雷泽在《金枝》中所阐述的观点与荣格的心理学理论进行了比较："神圣的

①②③ 德纳姆编《诺斯洛普·弗莱论文化与文学》，第88、25、88—90页。

国王被神奇地认为是大自然力量的化身,因此,他的死和复活象征着从黑暗、寒冷、不结果实到新生的自然界的循环。国王复活的方式有两种:在部落里,制造一个躯体,把他的神性传给一位继承人,因此他的继承人就不会被认为是一个不同的人,而是同一种力量以新生的形态的继续。荣格的探索与此相似:自我下降到无意识的底层,与它在那儿发现的黑暗和混乱的力量搏斗,最后作为'个体',以获得新生的原来的生命归来。"① 弗莱认为,死亡和再生的主题是弗雷泽和荣格的共同的主题,只是出发点不同而已。弗雷泽从社会祭祀仪式方面去研究,而荣格则从心理学的"变形象征"方面去研究。

二 荣格的"原型"心理学

在原型批评美学的诸思想渊源中,荣格的"原型"心理学无疑是最为重要的,因为它为原型批评提供了深层的理论依据。结构主义理论家列维—斯特劳斯在探寻各种制度、各种文化、各种习俗下意识中共同的结构时指出:"假如……心的无意识的活动是在于把形式加在内容之上,如果这些形式在所有的心中——不论古今,不论原始人或文化人——基本上都是一样的……我们必须把握住隐藏在各种制度、各种习俗之下的无意识的结构方式,再找出一个可通用于各种制度、各种习俗的诠释的原理。"② 如果说,弗雷泽只让弗莱看到了不同文化背景中存在着相同的神话和祭祀模式这一现象,而未能向他揭示隐藏在

① 德纳姆编:《诺斯洛普·弗莱论文化与文学》,第88、25、88—90页。

② 荣格:《卡尔·荣格主要著作选》,第287、288页,纽约1959年。

这一现象深处的无意识的结构和产生这些相同模式的“原始意象”，那么，荣格则用他的“集体无意识”学说和原型理论为弗莱找到了存在于文学中那些反复出现的意象之下的“无意识的结构”，为他提供了阐释这些意象结构方式的理论基础。

“集体无意识”学说是荣格对弗洛伊德的无意识理论的发展。虽然荣格也承认无意识这一概念，但却不同意弗洛伊德关于无意识是毫无理性的性本能冲动的观点。作为一位心理学家和精神病学家，荣格在临床实践和广泛阅读的基础上，从神话以及他的病人的梦和幻想中，发现许多现象似乎源自原始社会的集体经验而不是个人的经验，因此他相信所有的人不仅都有着“个人无意识”，而且也都具有一种“集体无意识”，于是他把弗洛伊德的无意识概念加以拓展，将它分为“个人无意识”和“集体无意识”。所谓“集体无意识”，用荣格的话来说，它“并非由个人获得而是由遗传所保留下来的普遍性精神机能，即由遗传的脑结构所产生的内容。这些就是各种神话般的联想——那些不用历史的传说或迁移就能够在每一个时代和地方重新发生的动机和意象”[①]。换句话说，“集体无意识”是指人类自原始社会以来世世代代的普遍性的心理经验的长期积累，“它既不产生于个人的经验，也不是个人后天获得的，而是生来就有的”[②]。这是一个保存在整个人类经验之中并不断重复的非个人意象的领域。罗伯特·戴维斯和罗纳德·施莱弗认为：“集体无意识既属于人类，（在意识层次之下）也属于个人，包含‘原型’，或曰人类经验的基本模式和形式，如‘母亲’、‘再生’、‘精灵’、

① 荣格：《心理类型》，第616页，伦敦1924年。

② 荣格：《卡尔·荣格主要著作选》，第287、288页。

'骗子'。"[1]

荣格把集体无意识的内容称为"原型"(archetype)。根据荣格的解释，原型是"自从远古时代就已存在的普遍意象"[2]，是在人类最原始阶段形成的。原型作为一种"种族的记忆"被保留下来，使每一个作为个体的人先天就获得一系列的意象和模式。尽管这种理论显得有些神秘，但荣格觉得没有其他方法能够说明为什么那些处于完全不同的文化和社会背景之中的个人的头脑中会存在或出现相似甚至几乎完全相同的意象和模式。譬如，荣格注意到，在一个新教牧师的梦中和在非洲部落的传说中都把水当作是无意识的象征。另一个十分典型的例子就是荣格在1906年治疗了一个病人，这个病人向荣格叙述了他的幻觉，其中包含着一些奇怪的象征图形。而人们直到1910年才首次在写在古希腊莎草纸上的文稿中译解出一些相似的象征图形来。因此，荣格认为，原型理论不仅可以解释诸如此类的例子，而且可以解释弗雷泽发现的神话和祭祀仪式的相似性，因为神话是从原型这种普遍模式中产生的。

正是通过解释和揭示原型与神话以及神话与艺术的关系，荣格把他的原型理论扩展到文艺领域。荣格认为，原型是人类长期的心理积淀中未被直接感知到的集体无意识的显现，因而是作为潜在的无意识进入创作过程的，但它们又必须得到外化，最初呈现为一种"原始意象"(primordial image)，在远古时代表现为神话形象，然后在不同的时代通过艺术在无意识中激活转变

① 罗伯特·戴维斯、罗纳德·施莱弗：《当代文学批评：文学和文化研究》，第278页，纽约1989年。

② 荣格：《卡尔·荣格主要著作选》，第287—288页。

为艺术形象。他提出："今天我们不妨大胆提出这样一条法则：原型在神话中显现，如同在梦和精神幻想的产物中一样。原型所依附的媒介，在前者中是有秩序的，而且在多种情况下具有显而易见的前后关系；而在后者中，则一般不被理解、缺乏理性。"这些原型，之所以能够遗传下来，在很大程度上得益于文艺这个载体，因为在漫长的历史进程中，它们不断地以本原的形式反复出现在艺术作品和诗歌中；也正是因为如此，荣格说，在文艺作品中，"一旦原型情境发生，我们会感到一种不寻常的轻松感，仿佛被一种强大的力量运载或超度，在这一瞬间，我们不再是个人，而是整个族类，全人类的声音一齐在我们心中回响"①。

在文艺研究中，荣格不同意文学艺术即白日梦的观点，不赞成把治疗精神病的精神分析方法直接运用于文艺研究。因此，弗洛伊德从"个人无意识"的角度去解释文艺现象，而荣格则用"集体无意识"理论去解释。荣格认为文艺作品是一个"自主情结"(autonomous complex)，其创作过程并不完全受作者自觉意识的控制，而常常受到一种沉淀在作者无意识深处的集体心理经验的影响。这种集体心理经验就是"集体无意识"。虽然读者不能直接在文艺作品中发现集体无意识，但却能通过在神话、图腾和梦中反复出现的原始意象发现它的存在和意义。因此，批评家可以通过分析在文艺作品中反复出现的叙事结构、人物形象或象征，重新构建出这种原始意象即原型，进而发现人类精神的共相，揭示艺术的本质。

荣格学派中，最早将荣格的原型心理学理论运用于文学研

① 《儿童原型心理学》，《荣格选集》，第9卷第153页，路特莱格和凯根·保尔出版社1968年。

究的是莫德·博德金(1875—1967)。他在1934年发表的《诗歌中的原型模式》中便将荣格的"集体无意识"学说及原型理论运用于诗歌研究,在诗歌中某些反复出现的意象、象征和场景中发掘出由来已久的原始意义。比如,博德金在此书中用了整整一章去讨论英国浪漫主义诗人塞缪尔·柯勒律治(1772—1834)的《老水手》一诗。她认为这首诗的艺术效果在于它与《圣经》中约拿的故事同属一类,表现了"再生"这一原型。就像约拿不服从神命,乘船逃走,惹得海上风浪大作,被众人扔进大海,被一大鱼吞入肚内三天三夜,尔后他在鱼肚里向神呼救许愿,又被鱼吐出来抛在岸边获得"再生"一样,老水手也在海上航行,起初他充满仇恨和罪恶,并杀死了一只信天翁而招致一连串的灾难,全船水手全部死亡,他也已无力动弹,在等待死亡,这时他明白了自己的罪过,便开始祈祷,于是一种异乎寻常的力量把船推向岸边使他获得"再生"。弗莱在创立原型批评美学的过程中,受到荣格原型心理学的影响更为直接、更为深刻。正如他所说:"从荣格和荣格学派那里对原始传奇的梦幻基础研究中,原型批评家会找到最直接的教益。"

三 卡西尔的象征形式哲学

卡西尔对原型批评美学的影响,比较间接。他在二十年代完成了《象征形式的哲学》这部巨著,提出了象征形式的神话观。

本书在十六章中介绍了卡西尔的符号论美学,其实他的"符号"(symbol)论即"象征"论,他把人定义为"象征(即符号的)动物",而认为"象征"的根本特点为间接性,象征形式虽直接诉诸于知觉,却代表着深藏于其背后的意义。人的象征行为包括语

言交际、神话思维和科学认识等;而语言、神话、宗教、艺术、科学、历史等,"所有这些文化形式都是象征形式"①,都是人类象征活动的产物。他的《象征形式的哲学》第二卷名为"神话思维",专门从认识论角度研讨神话。他认为神话并非古人任意的虚构和幻想,而是人类处于前逻辑思维阶段的一种认识、解释世界的普遍的思维方式,他称之为"神话思维"。他认为,所有人类的象征形式中,语言和神话是最古老的、史前的产物。神话思维的特点是,不上升到一般规律,而是停留在具体、特殊的事物中,且把世界看成一个超自然力的神或鬼的世界,它通过想象的方式来组织和表达人类自身的感情。人类早期的语言中也"充满着神话思维","即使是我们自己高度发达的语言中也仍浸透着神话思维",即隐喻思维。他还认为,正式象征形式的三种功能构成了人类精神文化的三个世界:神话的象征形式把象征与意义融为一体,构成神话世界;日常语言的象征形式把知觉世界划分为按时空关系联接起来的实体,构成常识世界;概念逻辑的象征形式则建立在非实体的普遍关系上,构成科学世界,其中,由于神话思维推动了想象的发展,后来衍生出宗教、艺术世界。②

卡西尔的这些观点,特别是用象征形式来解释神话和神话思维,并把神话和神话思维看作人类宗教和艺术的发源地,从文化人类学角度作出历史的阐述,对弗莱及其原型批评美学显然产生了虽然间接却十分深刻的影响。弗莱本人虽未明确谈到这一点,但在其《批评的解剖》等论著中论及神话原型及其象征性时,却可以发现卡西尔思想的若干痕迹。如他说:"我用原型这个

① 《语言与神话》,第147页,三联书店1989年。

② 见《语言与神话》第152—157页。

词语指那种在文学中反复使用,并因此而具有了约定俗成性的文学象征或象征群"①;他还说,在神话层面(phases)的"象征是可交际的单位,我把它称为原型"②。不仅在界定原型时,而且在展开原型批评理论时,我们常常可以或隐或显地看到卡西尔象征形式哲学的影响。

四 "离心"和"向心"的吸收

在上述三种理论来源中,弗雷泽和荣格的影响较为直接和明显,但弗莱在对这两者的借鉴和接受中,采取的"角度"并不一致,借用罗伯特·德纳姆的话来说,即分别采取了"离心的角度"和"向心的角度"。所谓"离心的角度",是指弗莱只是借用他人的一些概念或模式,而实质指向不同;而所谓"向心的角度",是指弗莱不仅借用他人的概念或模式,而且在内容实质上,指向也是基本相同的。德纳姆认为:弗莱对荣格的理论采取了"向心的角度",而对弗雷泽,弗莱则采取了"离心的角度"③。

先看弗莱对弗雷泽采取的"离心的角度"。弗莱曾研究过弗雷泽,认为弗雷泽是一位知识极其渊博的学者并受到过多方面的影响,如《圣经》研究专家罗伯逊·史密斯(1846—1894)的理论(即认为在原始社会中,祭祀仪式先于神话而存在,人们先把他们的信仰表现出来,然后再为它们想出理由来)就在很

① 《作为语境关系的文学:弥尔顿的黎西达斯》,《二十世纪文学批评》第434页,朗门1972年。

② 《批评的解剖》,第99页。

③ 参见德纳姆编《诺斯洛普·弗莱论文化与文学》第25—26页,芝加哥1978年。

大程度上影响了弗雷泽。弗莱虽认为弗雷泽是一位社会学家，但是，总的来说，弗莱没有把弗雷泽的著作和理论当作是纯人类学的，而只是从“离心的角度”，即文学的角度去研究后者的著作和理论，所以，他说：“《金枝》本来是人类学著作，但它对文学批评的影响比在它自己的领域中影响还要大，因而也确实不妨把它看成一部文学批评著作。”① 唯其如此，他虽受到很大启发，但并未由此形成完全的理论。只是当他接触到了现代心理学，尤其是卡尔·荣格的心理学理论之后才真正形成他的原型批评理论。

再看弗莱对荣格采取的“向心的角度”。弗莱的原型批评美学从本质上看，是以荣格的集体无意识心理学为基础的，他对弗雷泽的人类学思想的吸收是以荣格心理学为中介或过渡的。必须看到，荣格的“集体无意识”学说、原型理论以及早期批评家如博德金等在文学批评中运用原型模式的实践，对弗莱有着极大的影响。

如罗伯特·德纳姆所说，“在评论荣格的《无意识心理》时，弗莱形成了一种批评观点，后来这种观点——有些地方原本不动地——进入了《批评的解剖》一书中对象征原型阶段的阐述”②。当然，这并不是说弗莱的原型批评理论完全是荣格式的，因为弗莱不仅强调文学批评理论必须与其他学科，包括心理学独立开来，而且在建立其原型批评美学的过程中，弗莱虽以荣格的原型理论为基础，但却把对原型的定义从心理学的范畴移到了美学和文学领域，建立了以“文学原型”为核心的原型批评理

① 德纳姆编：《诺斯洛普·弗莱论文化与文学》，第 100 页。

② 《批评的解剖》，第 22 页，普林斯顿大学 1957 年。

论,这是一个带有根本性的改造。通过这种改造,荣格的原型心理学融入了原型批评理论之中,成为其核心成分。这就是"向心角度"借鉴的含义。

第二节 弗莱的原型批评美学

诺斯洛普·弗莱(Northrop Fry, 1912—1991)是二十世纪加拿大著名美学家和文学理论家。他出生于加拿大魁北克,先后入多伦多大学和牛津大学学习,1940年获牛津大学硕士学位。毕业后回多伦多大学维利亚学院教授英国文学。1948—1952年,曾一度兼任《加拿大论坛》编委。由于在文学理论方面的重大贡献,弗莱1958年获加拿大皇家学会授予的勋章,1969年被聘为美国艺术学院名誉院士,1973年被英国牛津大学墨顿学院聘为名誉院士,1975年被聘为英国皇家科学院通讯院士,1976年被美国哲学学会聘为外籍会员。主要著作有:《可怖的对称:威廉·布莱克研究》(1947)、《英国浪漫主义研究》(1968)、《批评的解剖》(1957)、《同一性的寓言:诗的神话研究》(1963)、《顽强的结构:文学批评与社会研究》(1970)、《批评之路》(1973)、《世俗圣经:传奇结构研究》(1976)、《伟大的编码:圣经与文学》(1982)等。他深入地探索了统治西方文化的神话的本质,系统地建立了以神话——原型为核心的文学类型批评和美学理论,为加拿大以及整个世界的文学、美学理论的发展作出了卓越的贡献。他的理论不断引起东西方学者的关注;他的《批评的解剖》等几部主要文学理论著作被认为具有里程碑式的作用,在西方文论史和文化史方面产生了广泛而深远的影响。

弗莱的原型批评美学涉及的内容很多，这里仅从三个主要方面进行评述。

一 “文学原型”论

首先，应该强调的是，弗莱的原型批评美学的核心是“文学原型”论。弗莱在构建其文学理论时对原型进行了移位，把心理学或人类学意义上的原型移到了文学领域，赋予原型以文学的含义。原先的原型是一些零碎的、不完整的文化意象，是投射在意识屏幕上的散乱印象。这些意象构成信息模式，既不十分模糊，又不完全统一，但对显示文化构成却至关重要，现在经过弗莱的移位，原型成了文学意象，一个原型就是“一个象征，通常是一个意象，它常常在文学中出现，并可被辨认出作为一个人的整个文学经验的一个组成部分”①。譬如，弗莱认为，有些常见的自然景象，如大海、森林等，在文学作品中反复出现，就不能被认为是“巧合”，相反，这种反复显示了自然界中的某种联系，而文学则模仿这种联系。因此，在文学中，一个关于大海的故事就可能有一个潜在的原型模式。

通过对原型理论的文学转化和运用，弗莱把一部作品构织成一个由意象组成的叙述表层结构和一个由原型组成的深层结构，并通过原型的零乱提示去发掘作品的真正含义。

弗莱之所以提出“文学原型”论，乃基于对文学发展的规律性的思考。他谈到，在绘画和音乐等艺术中，美学家们概括出若干带有规律性的基本结构要素，他则希望通过“按希腊罗马和基

① 弗莱：《批评的解剖》，第 365 页，普林斯顿 1957 年。

督教的传统对西方文学的一些结构原则进行理性描述”,来揭示“文学再现的基本规律及其与音调、简单韵律或复杂韵律、典型模仿等音乐要素相应的文学要素”①。就是说,他试图用原型理论来描绘西方文学发展中基本的结构原则的规律。但他认为,这种论述,不能简单套用人类学或心理学的原型理论,而必须从文学自身内部的结构要素出发来描述和推导,正如“绘画上的结构原则只能从艺术本身内部的相似性来推导,而不能与艺术以外的其他事物的外部相似性来推导”一样,文学中的结构原则,也应从神话原型和宗教解释中引申出来,“因为这两者为作为整体文学提供了范围更广阔的前后联系”②。这就是弗莱致力于原型理论的文学移动的由来。

弗莱在《批判的解剖》第三编《原型批评:神话理论》中,以《圣经》和希腊神话的“象征系统,来描述文学原型的基本特征”③。他从这些古代神话故事及其在后世的种种置换变形过程的描述和分析中,引申出贯穿整个西方文学史的叙述结构原则是三种先后出现的神话或原型象征模式,即古代神话模式、传奇模式和写实(现实主义或自然主义)模式。在这三个原型模式中,“神话乃是文学构思的一个极端,另一个极端是自然主义,二者之间是整个传奇文学”④。这里传奇文学不是西方文学史上出现过的一种文学体裁,而指由神话转向人却又未达到写实阶段的一种中间、过渡的文学倾向或模式。三个模式中,后两个均为对前一模式的“置换变形”(displacement)。

首先是神话原型模式。弗莱认为,“这是一个充满情节虚构

①②③④ 转引自叶舒宪选编《神话——原型批评》第171、172、173、174页,陕西师范大学出版社1987年。笔者参照原文对译文略有修改。

和主题构想的非实在的纯粹的文学世界，它不受应该真实地符合日常经验规则的制约，就叙述方面而言，神话乃是对以欲望为限度或近乎这个限度的动作的模仿”；他认为，神话“是一个整体的隐喻世界，其中每一事物都暗中意指其他事物”，因而“神话是一种不明显的隐喻的艺术”。其次是传奇原型模式，它是神话向人的方向的置换变形，其特点是也由隐喻转向明喻，这里“置换变形”的核心原则在于：“神话中可以用隐喻表达的东西，在传奇文学中只能用某种明喻的形式来表达。”如一个关于圣乔治和波修士一家屠龙的传说就是“对一个关于繁殖之神使荒原恢复生命的神话作了传奇式的比拟”。再次是现实主义模式，它是对传奇模式的进一步置换变形，其中明喻的关系也不明显，但就其文字内容与现实事物的相似关系看，实质上仍“是一种扩充的或隐含的比喻”，“是一种不明显的明喻艺术”[①]。这样，从神话→传奇→现实主义，文学的演进线索就由比喻的结构原则贯穿其间，即由隐喻→明喻→不明显的明喻，而这一贯穿线索中，基本的动力是原型模式的不断置换变形。这样，弗莱就把西方文学史上无数文学作品按此种原型演变模式贯穿成一个有机发展的整体，揭示出其中的结构性规律。

对此，弗莱概括道：“这样，我们就有了文学上的三种神话结构和原型象征。首先是未经置换变形的神话，一般描写神明或恶魔，他们出现在两个对立的整体隐喻性世界里：一个是理想世界，另一个是非理想世界。……其次是第二种创作倾向，我们称之为传奇的（浪漫的）。它显示出各种不明显的神话模式，讲述一

① 转引自叶舒宪选编《神话——原型批评》第174—176页，笔者参照原文对译文略有修改。

个与人类经验关系更加密切的世界。第三种倾向是'现实主义',它强调内容和再现而不强调故事的外在形式。"①

在此基础上,弗莱进一步论述了神话原型的意义理论,由神话的两个对立的隐喻世界出发,推导出五种原型的意象结构,即启示的意象、魔幻的意象、天真类比的意象、自然与理性类比的意象和经验类比的意象。前两种意象直接来源于神话的两个隐喻世界,分别对应于宗教中的天堂和地狱;后三种意象由前两种意象类比推演出来,根据它们趋向于理想或现实的不同程度而分别对应于传奇、高级模拟和低级模拟,后两者实即写实或现实主义。通过这样的梳理,弗莱就把一部西方文学发展史描述为原型象征意象不断置换更替的、有规律的演进过程。这就是文学的原型,而不再是单纯人类学或心理学的原型了。

至此,我们再回过头来看看弗莱对"原型"范畴的一系列界定。(1) 1951 年他说:"神话是一种核心性的传播力量,它使仪式具有原型意义,使神的隐喻成为原型叙述。因此,神话'就是'原型,……虽然我们在谈及叙述时说神话,谈及意义时说原型。"②(2) 1957 年又说,在神话层面,"象征是可交际的单位,我把它称为原型,即那种典型的反复出现的意象。所谓原型,我是指一个把一首诗与另一首诗联系起来因而有助于使我们的文学经验成为一体的象征"③。(3) 他还说:"原型是一些联想群 (associative clusters),与符号 (sign) 不同,它们是复杂可变的。在

---

① 转引自叶舒宪选编《神话——原型批评》第 180 页,笔者参照原文对译文略有修改。

② 《二十世纪文学批评》,第 429 页,伦敦 1972 年。

③ 《批评的解剖》,第 99 页。

既定的语境关系中，它们常有大量特殊的、已被人们知道的可以交际的联想结构，因为处于特定文化中的大多数人都熟悉它们。"[1](4) 1958 年他重申："我用原型这个词指那种在文学中反复使用，并因此而具有了约定俗成的文学象征或象征群。"[2](5) 直到 1982 年他的说法稍有变化，但基本观点未变："关于文学，我首先注意的东西之一是其结构单位的稳定性。比如说在喜剧中，某些主题、情景和人物类型，从阿里斯托芬时代起几乎都没大变地一直保持到今天。我曾用'原型'这一术语来表示这些结构单位。"[3] 从这些界定中，我们可以知道，弗莱心中的文学原型，是文学中可以独立交际的较稳定的结构单位，它们以意象、主题、人物、情景等多种形态，在不同时代、不同体裁的作品中作为象征或象征群反复呈现，形成并体现着文学传统的力量，并借助于特定的文化环境使大多数人依靠约定俗成而得到理解。

可见，这种文学原型与弗雷泽、荣格等人所说的原型已有了很大的区别，是已经完成了文学移位的原型。前述弗莱对西方文学发展历史规律的探讨，正是基于对原型的这种文学理解，或者说，正是这种经过文学移位的原型，成为弗莱独创的文学史观念的理论基础。这种原型的移位对于弗莱来说是必要的，因为他试图发现文学的"概念框架"（"conceptual framework"），也就是说，试图确定文学领域的组织结构。而且弗莱认为，人们不可能到文学之外去完成这一任务，不可能用其他领域——无论是历史学、人类学、心理学，还是社会学领域——的概念来结构文学。

---

① 《批评的解剖》，第 102 页。

② 《二十世纪文学批评》，第 434 页。

③ 《伟大的代码》，第 48 页，路特莱格和凯根·保尔出版社 1982 年。

相反，人们必须用归纳的方法来考察文学本身。而弗莱的考察结果显示，文学的结构是神话模式的展开和置换变形。不同类型的文学构成“一个中心的、统一的神话”的不同方面，而在各类文学的具体作品中，人们可以发现相似的原型和模式。

二 文学循环发展论

弗莱原型理论的另一个重要方面，是文学循环发展论。这是他从自然界和生命的循环运动得到启发而引申出来的。

前面已谈到，弗莱的原型意义理论归纳出五种意象结构，但他认为这只“是一种静止模式”，“构成作品的基调”，“它们最终可以转换”，经历“从一种结构到另一种结构”的“转换运动”，其中启示(天堂)和魔幻(地狱)两意象为两极，中间的天真类比、自然和理性类比及经验类比三种意象结构提供了转换运动的过程，而“过程的基本形式是循环运动：盛与衰、劳与逸、生与死的交替发生都是过程本身的韵律”[1]。这样，弗莱就把循环运动的规律引入了原型批评理论。

他在五个原型意象结构的静态分析中曾概括出七个意象范畴，这里他又对七个意象范畴分别从叙述的动态转换角度，分析了它们的循环运动特征。(1)“神明世界”。他从许多神话故事的分析中概括出“将死的神在同一人格中重生便是所有同类神话的规律特征”，其循环运动规律是“某一个神话的死亡与复活，消失与回返，隐退与重现”。(2)“天体中的发光世界”。他归纳出三种重要的循环节奏：太阳神每日经天一次，基督教文学中，太阳

① 转引自《神话——原型批评》第209—292页。

从冬至到夏至的循环运动，象征受黑暗势力威胁的新生的光明的主题。(3)“人类世界”。他从人生节奏与太阳运行节奏的相反类比中，揭示出“醒觉生命与梦幻生命的循环”，以及与动物相似的“生与死的循环往复”。(4) 动物世界。同人一样受自然的法则的制约，其生命也是生死循环。(5) 植物世界。他指出其循环方式是“一年一度的四季交替”。(6) 文明社会。他指出，在文学中，“文明社会的生命常常等同于有机物的循环过程：生长，成熟，衰落，死亡，以及另一个体形式的再生”。(7) 水的象征。也经历雨、泉、溪、江、河、海或冬日的循环往复。弗莱在分析了七个文学意象和象征范畴中的循环运动方式后，进一步归纳出它们共同的循环特征，即“通常分为四个阶段”，如一年分四季，一日分四时辰，水的四形态，人生四阶段，西方文化的四阶段等，并认为这是整个宇宙的循环形式。

弗莱还从宇宙论形式与诗歌形式相似的类比出发，分析了但丁的《神曲》和弥尔顿的《失乐园》，认为“上有天堂，下有地狱，天地之间是宇宙循环或自然秩序”，这些宇宙论的循环观念“为但丁和弥尔顿提供了创作的整体构思，他们只是在细部方面做了一些必要的修正而已”。由此，他概括道，“我们可以把这个结构原则用于我们的原则，文学中存在着两种基本的叙述运动：在自然秩序之内的循环运动和由自然上升到启示世界的辩证运动”；其中自然循环运动又分为两半，上一半是传奇和天真类比的世界，下一半是“现实主义”和经验类比的世界。他并由此推出传奇中的上、下运动和经验中的上、下运动四种主要的神话原型运动类型，认为向下是悲剧型运动，向上是喜剧型运动。这样，他就得出了四个“比一般的文学体裁更为广泛，而且在逻辑上先于体裁的文学叙述范畴”，即“传奇的、悲剧的、喜剧的、反讽或嘲弄

的"。在此反讽或嘲弄属于经验文学要素,代替"现实主义"一词。这四个范畴,弗莱称之为四种"叙述程式"(mythos)。[1]

而弗莱那里,既然四个范畴或叙述程式属于"自然秩序之内的循环运动",因此,它们也分别对应和代表着神话(原型)运动的方向:喜剧对应于春天,述说英雄的诞生或复活;传奇对应于夏天,叙述英雄的成长和胜利;悲剧对应于秋天,讲述英雄的失败和死亡;反讽对应于冬天,叙说英雄死后的世界。其中,喜剧和传奇是向上运动,悲剧和反讽是向下运动,反讽至极又会出现喜剧色彩,冬天又会转到春天,它们连在一起构成由春至冬又回到春的循环往复运动。于是,这四个文学叙述程式范畴就被纳入了共时性循环运动的框架之中。弗莱在别处,将此大的循环模式具体化为略有不同的文学解释体系:

(1) 黎明、春天和出生方面,这是传奇故事的原型,狂热的赞美诗和狂想诗的原型;

(2) 天顶、夏天、婚姻和胜利方面,这是喜剧、牧歌和田园诗的原型;

(3) 日落、秋天和死亡方面,这是悲剧和挽歌的原型;

(4) 黑暗、冬天和毁灭方面,这是讽刺作品的原型。[2]

这种原型解释体系,把逻辑上先于体裁的文学叙述程式范畴,转化为文学的历史体裁,使之能应用于西方文学各种不同体裁作品的阐述。

更重要的是,这就使弗莱把共时性的文学范畴体系的循环

---

① 转引自《神话——原型批评》第214—215页。

② 参见王宁等编《弗莱研究:东方与西方》第16页,中国社会科学出版社1996年。

运动转化为历时性的文学体裁发展的循环运动。在他看来，西方文学，由神话开始，经历传奇、喜剧、悲剧、讽刺等体裁而发展至今。而当代西方文学，属于秋去冬来的“现实主义”阶段即反讽作品阶段，英雄早已消逝，渺小的小人物却充当着主角。但是他并未彻底悲观，因为按其文学原型的循环运动模式，冬去将要春来，文学由神话开始，如今又有返回神话的趋势。当然，这只是一种遥远的期待而已。

三 整体文学观

从前面的介绍中，已可看到，弗莱是从文学整体关系中来把握原型及相关范畴的。弗莱认为文学是一个有机的整体，是一个自主自足的体系。在《文学的原型》一文中，弗莱把艺术与自然作了比较，认为文艺批评家应像自然科学家把自然当作一个有机的整体那样，把艺术当作一个有机的整体来进行研究。

众所周知，原型批评是作为对新批评的一种反驳而兴起的。弗莱认为，新批评对于文艺作品的“细读”只是解释了个别的、具体的作品，作为一种微观研究，它虽然对发现文学作品的个别现象和规律有益，但却忽视了文学作品之间的联系，忽略了文学的广阔的结构性，因而不能发现文学艺术的普遍形式和规律。弗莱主张将一首诗或一部作品放在它与作者的全部作品中去考虑，放到整个文学关系和文学传统中去考虑，也就是说，批评家还必须对文学进行宏观研究，必须找到一种更大的范式，去发现和解释文学艺术的总体形式和普遍规律。这种更大的范式就是原型。

弗莱在探讨到原型的形式层面时，明确提出了“作为一个整体的文学是怎样的”这一根本问题。他批评文献式批评和历史批

评,要么孤立研究单个作品的意义,要么只看作品与特定历史环境的直接关系;在他看来,正确的方式是将作品放在整个文学系统中加以考察,研究一作品与其他作品之间的关系。他反对把一首诗看作对于自然的一种模仿的孤立考察个别诗的原则,而主张"把一首诗同其他诗联系起来考虑,视之为诗歌总体的一个单位",提出批评应"建立在把个别的诗相互联系起来的象征系统上,它将选择那些把诗联结为一体的象征"即原型"作为其主要研究对象";同时,研究的目标不是孤立寻找某一首诗对自然的一种模仿,而是寻找被"作为一个整体加以模仿的自然秩序"。这就提出了原型批评的两个原则:一是把单一作品放到文学整体关系中去考察;二是把文学模仿自然的原则不看成单个作品模仿自然,而看成作为整体的文学所模仿的同样作为整体的自然秩序。这实际上提出了文学传统问题,弗莱指出,"文体研究应以对传统的研究为其基础"[1],因为作为整体的文学集中体现在传统中,在某种意义上,单个作品与文学整体的关系,即与传统的关系。

弗莱在谈及单个文学作品与传统的关系时,批评了片面强调文学独创性的现代观念,认为这样"文学中的传统因素便被大大地遮蔽住了"。他举了乔叟、莎士比亚、弥尔顿等大诗人、大作家的作品,认为大都是从前人作品中翻译、转述、抄袭而来的,他们的伟大之处在于继承了传统中的伟大。他认为,只讲独创性的观点是"低估传统",是"浪漫主义时代以来那种认为个人在理想上优于他的社会的倾向的结果";而实际情况相反,"一首新的诗作,就像一个新生儿,降生在一个已经存在的语词秩序之中",

---

① 转引自《神话——原型批评》第149页。

“新生儿‘便是’他自己的社会以个体单位的形式的再出现，新诗对其诗的‘社会’来说也有同样的关系”。这也就是单个新作品与整体文学传统的关系，新作品一产生就置身于既定的文学传统之中，受制并决定于这一传统。他承认，“文学中可以有生活、现实经验”等等“内容”，但“文学本身却不是由这些东西构成的”，从文体、形式角度看，“诗只能从别的诗中产生，小说只能从别的小说中产生。文学是自我形成的，而不是由外加的东西形成。文学的形成不可能存在于文学之外”①。

弗莱进一步从文学的可交际(流)性来阐述传统，认为“传统问题乃是艺术怎样具有可交际性的问题”，在此意义上，文学也是一种“交际(传播)的技术”，而“诗歌，作为整体来看”就“是作为整体的人类技艺活动的一个形式”。正是以这种整体的文学观为前导，弗莱提出了“原型”范畴和原型批评理论，其目的就是“把一首诗与另一首诗联系起来因而有助于使我们的文学经验成为一体”；其操作方式是“将本诗作放回到作为一个整体的诗歌系统中去”加以考察评析。他以弥尔顿的名诗《黎西达斯》有意运用传统的牧歌意象(原型)示范了原型批评的这种方法。他认为，牧歌的最初原型源自神话时代的阿都尼斯仪式哀歌，后由忒奥克里托斯对之加以“文学改造”而形成牧歌体悼诗“首次在文学史上出现”，以后到罗马时代维吉尔的诗歌，再到英国诗人克莱尔的《牧人日历》，形成“整个牧歌传统”，另外，《圣经》和基督教会也有“复杂的牧歌象征系统”；这两个牧歌传统后来扩展到锡德尼的《阿卡迪亚》、斯宾塞的《仙后》、莎士比亚的森林喜剧等作品中。《黎西达斯》正是这个原型系统或牧歌传统的产物，它之

① 转引自《神话——原型批评》第150—151页。

后牧歌体悼诗在雪莱、安诺德、惠特曼等诗人那儿又有发展。弗莱以此为例,说明原型批评将单个作家的作品"纳入到对整个文学的整体研究中去","把我们所遇到的意象扩展延伸到传统原型中去",使我们对文学作品的理解更深广;原型批评高于和不同于其他批评之处正在于"只有原型批评才考虑到作品与其他文学的关系"[1],它使作品的内在丰富的意义得以在传统的演化中充分展示出来。

当然,弗莱并非无视文学的创新。他谈到了文学史上有两个极端方向,一端是"纯粹的传统",即传统被反复地使用,原型就得到明显的展开;另一个是"纯粹的变异性","那里有一种故意要标新立异的意图,这样就自然出现了将原型遮掩起来或晦涩化的做法"。但弗莱同时认为,这"两极免不了要相逢",而这样"反传统的诗立即反过来成了传统";而"介于这两极之间,传统从最清晰到最隐晦"[2],但原型批评可以通过不同的方式和途径来揭示不同作品与传统之间的不同联系。

总的说来,弗莱的原型批评实质上是把文学作为一个整体进行研究的批评模式。当然,弗莱在阐述其原型批评理论时并未把宏观研究与微观研究分开,尤其是在其代表作《批评的解剖》一书中,他从五个层面——从微观到宏观,即字面层面、描述层面、形式层面、原型层面和普遍层面——对文学进行了分析。在《批评的解剖》中,弗莱分析或评述了几百部作品,然而他的兴趣并非要"细读"这些作品,而是要通过分析这些作品去研究文学作品的类型或"谱系",并通过这种研究去发现潜藏在文学作品中的人类的文学经验。弗莱正是从整个文学现象出发,通过对文

①② 转引自《神话——原型批评》第151—154、156—157页。

学的整体研究，建立起他的原型批评理论的。

四 原型批评的方法论

从以上分析可见，弗莱的原型批评美学，在方法论上是很有特色、很有创造性的。

首先，他的运用原型系统对文学作品作整体考察，本身就是一种宏观的方法，他的微观分析是服务于客观把握的。弗莱把这种宏观方法称之为“站后些”(stand back)，这是相对于新批评的“近观”或“细读”(close reading)以及现实主义的内容批评方法而提出的。他以赏画的近、远来比喻这些文学批评方法的区别，他说：

> 赏画可以近观，细辨画家的笔法和刀法。这大致上相当于文学方面新批评派对作品的修辞学分析。离画面稍远一点，便能够清晰地看到构思，这时观察到的是表现的内容。从某种意义上来说，这是在“读画”。观赏荷兰的写实派绘画这是最佳距离。再远一点，就愈见其整体构思。站后些看圣母像，我们只能看到圣母的原型，……同样，在文学批评中，我们也常需要“站后些”来观赏作品，以便发现其原型结构。①

这里，“站后些”，就是远观或者宏观，它略去作品和细节，却能发现作品与作品、与传统之间的原型结构和联系。他举例说，对斯

① 转引自《神话——原型批评》第180页，译文据原文略有改动。

宾塞的《无常篇》"站后看",就能看到与《旧约·约伯记》开篇相同的"原型";对托尔斯泰的《复活》、左拉的《萌芽》等小说"站后看",便能发现书名暗示的创世神话的原型;等等。这种宏观研究的方法比起新批评方法来确有其抓住文学作品整体、系统关系的优点。

其次,原型批评在方法上注重学术性和科学性。弗莱曾把文学批评分为两类,一类为"学术式"批评,另一类为"审判式"批评。他赞成前者,而贬低后者。在他看来,"审判式"批评只够"书评"水准,批评家忙于当"审判官",对作品匆匆下价值判断,而缺乏知识和文学经验的积累,同时,其判断往往受制于批评家的个人趣味,常带任意性、偶然性,而较少科学性和学术性;相反,"学术式"批评则尽可能客观细致地归类、梳理和系统描述,因而有助于知识的积累和文学经验的拓展,而且较少主观、片面性,这种批评属于科学领域,科学性、学术性较强。弗莱把原型批评置于学术性批评一类中。从弗莱所进行的原型批评的一系列实践中可以看到,他始终把注意力放在对作品中反复出现的、可交际的原型性意象、主题、人物、象征、叙述程式乃至文体进行梳理、归纳、辨识和扫描,把对个别作品的研究扩大、提升到揭示普遍性、共同性、稳定性和规律性的高度,大大提高了文学批评的科学性和学术性。原型批评的这种方法,表面看来主观判断较少,实际上正有利于文学发展客观规律的揭示,因而更具科学性。

再次,原型批评的方法体现了论与史、逻辑与历史的统一。这在方法论上达到了较高的层次。如前所述,原型批评强调把单个作品放在文学整体即作为文学历史的传统长河中加以考察,从中寻找文学发展中有规律性的关键因素,这就是"原型",正是原型的不断置换变形,构成了整个西方文学传统和全部西方文

学史，也正是对文学原型的探讨和揭示，使作为一种文学理论的原型批评能用原型范畴（论）来研究文学发展的内在贯穿脉络和线索（史），达到两者的统一。正如弗莱所说："一个原型，应当不仅是在批评中起统一作用的范畴，而且本身就是整个（文学）形式的一个组成部分；它直接把我们引向这样的问题：文学批评技巧的分析，已将我们带到文学史这一范围。"[1] 这里，弗莱已自觉地把"原型"范畴本身看成逻辑（原型批评的理论范畴）与历史（文学史）的统一（成为文学形式发展的有机组成部分），因而其整个原型批评理论在方法论上达到了论与史的统一。应当说，在文学、美学研究中原型批评方法达到了较高的境界，对此，我们应当给予足够的重视。

总的说来，弗莱及其原型批评美学对当代西美学作出了重要贡献，主要是：

第一，弗莱将文学作为整体来考察，注意观察文学本身的运动发展规律，对我们认识文学的本质、起源、发展和演变有较重大的意义。

第二，弗莱将文学批评作为一门独立的学科，不仅考察各种批评之间的关系，而且考察文学批评与其他学科之间的关系，这种"批评的解剖"有助于我们进一步认识批评的功用，有助于建立科学的文学批评美学。

第三，作为对新批评的反拨，弗莱将文学作品置于一个更大的文化背景中去考察，使我们能够克服狭隘的思维方式，克服极端形式主义的倾向。

第四，弗莱对文学形式的区分，为我们清楚地勾勒出文学

---

① 《文学的原型》，《二十世纪文学批评》第 426 页。

形式变化的主流,使我们对西方文学的全貌有一个总体认识。

第五,弗莱的原型批评为观察文学世界提供了新视角,为分析文学作品提供了新方法。

原型批评理论不足之处首先在于,它认为文学艺术只源于原型,否认社会生活是文学艺术的唯一源泉,这在根本上是错误的;其次,它虽注重文学的总体性研究,但却忽视了具体文学作品的审美结构和审美功能,因此,在弗莱那里,文学作品丧失了个性,至多是原始文化的继承,这显然不符合世界文学发展的实际;再次,弗莱用自然界的循环规律来解释文学形态和文学发展史,如将春夏秋冬四个季节与喜剧、传奇、悲剧和讽刺四种叙事模式对应起来,虽然不乏创新之意,但实质上,这是用异质同构的方法来整理文学现象,带有很大的主观性、机械性和形式主义色彩。

第三节 原型批评美学的整体性文化批评倾向

弗莱的原型批评是一种独特的美学理论,随着弗莱研究的深入开展,可以发现,文化批评的成分在弗莱的批评理论中,尤其是在其晚期著述中占有很大的比重。统观整个原型批评理论,可以明显看出其呈现出一种整体性文化批评的倾向。

第一,弗莱的原型批评是以荣格的集体无意识学说和弗雷泽的神话理论为基础的。这两种理论本身就含有相当多的社会文化因素,而且弗莱的理论兴趣更在于阐释原型的文化含义。弗莱把文学当作大文化语境中的一个整体,使用原型去挖掘文学意象的原始意义,发现文学的原型"概念框架"。

第二，弗莱在建立其原型批评理论时曾受到多种因素的影响，除了精神分析学和神话理论的影响之外，还主要受到以下两个方面的影响：马克思的社会历史观（尤其是在此基础上发展起来的二十世纪西方马克思主义文化历史批评）和奥斯瓦德·斯本格勒（1880—1936）的“历史有机（循环）发展论”。弗莱曾经在《历史形态》一文中指出：“对现代思想的综合是我们时代的点金石，而且任何这种综合如果不是历史哲学所构成，就必定包含这种历史哲学。马克思和斯本格勒就代表了这个领域里最杰出的现代成就。”①

虽然十九世纪少数奉行马克思主义的美学家、批评家存在着被恩格斯所批评的“经济决定论”的缺陷，但进入二十世纪之后，大多数马克思主义美学家、批评家都抛弃了这种庸俗社会学的理论，拓展了美学和文论的视野，从主要对作为上层建筑一部分的文学艺术与社会经济基础之间的关系的研究转向主要对社会、历史和文化（包括文学艺术）进行整体性研究，尤其是从历史、文化的角度进行这种整体性研究更是二十世纪马克思主义文艺学、美学的主要方向之一。这种研究对二十世纪的文学研究产生了广泛的影响。弗莱曾经说过：“马克思主义是另一种被广泛采用的、扩大了的历史透视法，而且从内在属性上说可能是最重要的一种。”② 虽然弗莱把马克思主义归结为一种外部研究方法且认为有一定局限性，但他承认“没有人能够或者应该否认文学与历史的关系”③。实际上，原型批评与文化历史批评就有相互重叠的地方，历史批评家称之为历史背景的东西，原型批评家

① 德纳姆编：《诺斯洛普·弗莱论文化与文学》，第 76 页。

②③ 弗莱：《批评之路》，第 19、18 页，布卢明顿 1973 年。

称为神话原型。这两种批评均承认文学有一种潜在的模式,而且这种模式至少在某种程度上决定文学作品的形态。所不同的是,对历史批评家来说,这种模式产生于历史或者就是历史本身,而对原型批评家而言,这种模式就不那么容易被辨认,它往往存在于文学意象之下,存在于人类的信仰和行为之下,其源头要追溯到史前史、神话或者书面文学产生之前的传说和故事中。譬如美国文学中的"美国梦"主题,对历史批评家来说,是一个产生于十九世纪美国的社会历史环境之中的文学模式,而对原型批评家来说,则是一个永恒的人类理想的地区性文化表现形式,有着悠久的历史意义。

至于斯本格勒的影响,主要是其"历史有机(循环)发展论"的观点。斯本格勒认为,历史的基本形态既不是单个事件的混乱组合,也不是稳定的线性发展,而是一系列他称之为"文化"的社会发展形态。这些文化像有机体一样成长、成熟、衰老、死亡。他举例说,西方文化的春天在中世纪,夏天在文艺复兴时期,秋天在十八世纪,冬天则随着法国大革命而开始。而在此之前的古典文化也经历了相同的阶段。荷马时代的英雄相当于中世纪的骑士英雄,古希腊城邦时代相当于文艺复兴时期,雅典的全盛时期相当于巴赫和莫扎特时代,而亚历山大时代则相当于拿破仑时代。这种观点无疑与弗莱的文化史中平行阶段的理论及其原型季节循环模式十分相似。弗莱承认斯本格勒为他的《批评的解剖》中第一篇文章的"模式概念提供了基础"。

总之,弗莱对西方文学的发展及其历史层面进行了整体的文化研究,对西方文学的原型发展——从史前祭祀神话直到当代讽刺文学——作了"原始结构主义"(protostructuralist)的解读,进而在文化整体之上竖立起单一神话的结构,其目的就是为

了给文学批评提供一个整体的原型"概念框架",建立起一种整体性的批评理论体系。弗莱曾经说过:"我想要的批评之路是这样一种批评理论:首先,它可以解释文学经验的主要现象,其次,它将就文学在整个文明中的地位引出某种观点。"① 罗伯特·康·戴维斯和劳里·芬克也指出:"他的方法是把整个文学作为一个文化结构整体,包括诗歌、戏剧和散文的全部作品。"②

原型批评美学的这种整体性文化批评倾向不但在当时,而且对八十年代以后西方美学史的文化批评思潮发生了重要的影响。

总的说来,尽管弗雷泽的人类学和荣格的心理学对原型批评理论的形成都产生过十分重要的影响,但影响的角度和程度是不同的。作为原型批评的理论基础,前者是"外壳",后者是"核心",也就是说,弗莱的原型批评主要是以荣格的精神分析学,尤其是其"集体无意识"学说和原型理论为内涵的,而弗雷泽的人类学理论(主要是其神话理论)只是弗莱原型批评理论的楔入点或外壳,前者对后者的影响只是表层的、导入性的。就像弗洛伊德通过梦发现人的无意识领域的内容,进而建立起他的精神分析学说一样,弗莱通过神话发现了文学中的"无意识结构"——"原型"——而建立起他的原型批评美学。

确实,仅从表面上看,弗雷泽的神话模式理论和荣格的原型理论有相似之处,但他们的根本区别在于:弗雷泽只是在神话中发现了相同的模式,而荣格则说明了这些模式是怎样保存下来的。正如荣格解释了自从远古时代就已存在的"原型"是怎样保

---

① 弗莱:《批评之路》,第 14 页。

② 戴维斯和芬克:《文学批评与理论:从古希腊至当代》,第 656 页,纽约 1989 年。

存在整个人类经验之中并不断反复的,原型批评的兴趣也在于探寻文学中某些反复出现的意象的由来已久的原始意义以及它们是怎样保存在文学经验之中的。正是从这一层意义上说,我们才认为弗莱的原型批评是以荣格的心理学理论为基础的,才同意罗伯特·康·戴维斯和劳里·芬克提出的"精神分析学……是原型批评的理论之父"的观点。[1]

① 戴维斯和芬克:《文学批评与理论:从古希腊至当代》,第571页。

第二十三章　结构主义美学

1966 年，法国青年哲学家福柯出版了一本艰涩难懂的书《事物的秩序》，此书一经出版，十分畅销，仅三四个月就售出三万册，超过萨特的《存在与虚无》的发行量。这种情形震惊了法国的学术界，也使萨特本人大为不安，于是他招待记者，称这种新思潮要创立的新的观念，是一堆最后的垃圾，一个小资产阶级的残余秽物，是小资产阶级用于反对马克思的东西。用词和当年法国共产党抨击萨特一样。福柯面对这种理论权威的抨击，一方面指责近代的思想家们不注重伦理问题，不注重政治上的介入，另一方面反击人本主义。他认为人本主义是一种谬误，人本主义声称它解决了人的问题，提出了人的意义的问题，然而实际上，它并没有解决人的问题，也没有解决人的意义的问题。他说，人在二十世纪就如同神在十九世纪一样死亡了。神死去了，神没有意义了。因为有了神才有了人，所以神死了，人自然也死亡了。所谓的人文科学，也不过是知识的蜉蝣，只具有暂时的意义，并没有什么值得留恋的价值。他宣告存在主义的死亡，认为存在主义只是人类的虚妄，世界的背谬，存在先于本质、存在创造本质、存在发挥人的可能性都是胡说八道。同时，他竭力鼓吹新兴的结构主义。

第一节 结构主义美学的理论背景和发展概况

结构主义之所以能作为一股思潮在本世纪的六十年代取代存在主义,并最先在法国流传开来,有多方面的客观历史原因。其中一个原因是,产生于德国的存在主义,早在第二次世界大战期间就由萨特介绍到了法国,这种悲观主义的哲学,颇能适应当时社会的需要。可是战后法国的经济恢复较快,存在主义与这种社会现实已不合拍。风行一时的存在主义哲学,到了萨特的《辩证理性批判》一书出版时,便已经身价大跌了,人们对"个人"、"存在"、"自我意识"等等这些存在主义的基本概念失掉了早先的那种热情和兴趣。结构主义正是作为对存在主义的否定的思潮而兴起的。结构主义认为:"我"、主体,既不是自己的中心,也不是世界的中心,"这样一个中心根本不存在"。这正是对存在主义的根本性否定和批判。1962 年,结构主义者列维—斯特劳斯出版了《野性的思维》一书,该书末章《历史和辩证法》批判了萨特《辩证理性批判》的基本观点,引起轰动,此事标志着结构主义取代了存在主义在法国思想界的主流地位。

一 结构主义美学的理论背景

结构主义美学的产生不是偶然的,而是有深刻理论背景的。

首先是索绪尔语言学理论带来的革命性范式转换。

索绪尔(1857—1913)是瑞士语言学家。他的名著《普通语言学教程》(1916)提出了一个革命性的范式转换,即在语言学中

标举起共时性的观念，而这同传统语言学一贯以历时态的角度来看待语言有根本区别。在传统语言学中，语言被看作是一个命名过程及其产物。而在索绪尔看来这是一种误置。他认为，语言是作为能指的语音和作为所指的概念的结合。如我们说出“树”这个词，它是表达的一个概念，即一种木本植物，语音是同概念相联系而不是同现实世界中的真实的树相联系。因此，在语言中是能指（signifant）与所指（signifie）发生关系，两者是同时存在的。他举例说，“可以把语言和一张纸相比，思想在前，声音在后，人们不能切断前面的而在同时不切断后面的。同样，在语言中，人们也不能把声音和思想分开，或把思想和声音分开”[1]。索绪尔在这一论说中是把共时性观点引入到了语言学中，同时他还指出了能指与所指的关系毕竟是约定俗成的，同一概念可以有不同的词表达；反之，同一语词也可以表达不同概念。

这一状况促使索绪尔思考所研究对象的复杂性。他把以前普泛地讲的语言对象分为两个方面，一种是作为系统、体制或规范的语言（language），另一种是受制于前者，并使前者具体化的言语（parole）。对这两者的区别，“索绪尔自己的类比是：犹如称为‘象棋’的那套抽象的规则和惯例与真实世界中人们实际所玩的一盘盘象棋游戏这两者之间的不同。象棋的规则可以说是高于并超越每一局单独的棋赛而存在，然而，象棋规则只是在每一盘中的各棋子之间的相互关系中才取得具体的形式。语言也是一样，语言的本质超出并支配着言语的每一种表现的本质”[2]。从索绪尔的这一语言观来看，就是人们说和听的都只是

① 索绪尔：《普通语言学教程》，第 66 页，纽约 1966 年。

② 霍克斯：《结构主义和符号学》，第 11—12 页。

言语,它之所以能形成交流,就在于它体现了语言的规定性,它是人们都共同认可,也都明了的规约。索绪尔的这一观念表明,人的"言语"行为尽管千差万别,但都有共同的内在结构("语言")。这成为了结构主义文论家寻求文本的内在结构的出发点。

此外,更早对结构主义具有启导作用的还有十八世纪意大利学者维柯。在其《新科学》中维柯试图找出人文现象的普遍公式,构造一种"人的物理学"。他认为原始人类认识事物时并非常识所言的野蛮无知,而是"富于诗意"的。他在看到了中国的龙图腾的图案和象形文字后,曾惊叹道:"这一点值得惊讶,中国和雅典这两个民族相隔那么久又那么远,竟用同样的诗性方式去思考和表达自己。"① 那么,这一诗性方式有何特点呢?他提出了"真实—事实"(verum factun)原则,即他所看到的世界是他所能理解的世界,事实状况是由他头脑中关于真实的信念来框定的。维柯这一思路实际上是在寻求早期人类思维的"结构",可以说他是结构主义思想的先驱人物。

其次是"深度模式"的寻求与人的主体性的消释。

一是对"深度模式"的追求。在西方的学术思想中,历来有着本质—现象的二元对立的认识。认为任何事物的存在,它的由来和发展,都得由它的内在本质来说明。所以,许多有代表性的学术思想,就在于它对于事物的规定性有着特殊的阐释,这种内在性质是在现象底层的,具有深度的东西,并且在阐释它时又是从某一普泛的模式来立论,因此不妨称之为深度模式。例如,柏拉图思想的轴心是理念,理念的论析就成为其理论的深度模式;黑格尔的哲学以绝对精神的辩证转化作为其深度模式,等等。在二

① 维柯:《新科学》,上册第209页,商务印书馆1989年。

十世纪以来的“语言学转向”中，深度模式的建构在很大程度上遭到冷落，尤其在逻辑经验主义的派别看来，它是形而上学的虚设。由此背景看，结构主义是在事物个别因素的考察中，努力建构出统合个别因素的整体的质，再由它来考察、说明个别因素的特征。因此，结构主义尽管没有统一的深度模式，但它在方法论上是有对深度模式的追求的，在这一点看它同“语言学转向”后的总体趋势有着异趣；可反过来说，正是由于对深度模式未作统一规定，使其只是为了说明问题而存在，因此，它就又与“语言学转向”后的深度模式消解趋势相吻合了。

二是当代西方人的主体性面临着消释的状况。在文艺复兴以来的西方思想中，神的主体性逐渐被人的主体性所取代。有时，人的主体性被强调到了几乎无以复加的程度，仿佛整个外部世界都是人所征服、所奴役的对象。在此历史进程中，科技进步无疑起到了助长人的主体力量的作用。但到十九、二十世纪之交时，科技进步在助长人的生产力提高的同时，它在环境污染、生态破坏等方面的副作用也日益显露出来。在这时，开始出现了对科技进步持怀疑和批判的观点，人的主体性的地位也逐渐受到怀疑。第一次世界大战，是人类第一次大规模地采用现代科技从事战争杀戮的行为，它对于否定人的主体性无疑有着推波助澜的作用。法国学者、前期有结构主义倾向的福柯曾回顾说，他们这一代对生活现实的兴趣已不及对概念和系统的兴趣。如果说近代以来的思想主潮是用人来代替神的主体性，那么，福柯的一代则是“我们不是用人，而是用无作者思想、无主体意识、无同一性理论来代替神”。这里，实际上通过张扬结构系统自身的自主、自足特性来代替了人的主体能动性，体现了当代西方哲学“语言学转向”之后思想界的主体性消释的趋势。

二 结构主义美学的主要特征

结构主义美学的特征可以从两个方面来谈,一是它的一般性的泛学科特征,二是具体考察其美学理论的特征。

首先看结构主义的一般特征。结构主义者之间在具体观点上可能歧异很大,但在方法上却体现出共同的结构主义特征。可以说,结构主义思潮的一般特征集中表现在对"结构"概念的独特理解上。对此,让·皮亚杰和列维—斯特劳斯都有过专门阐述。

皮亚杰(Jean Piaget 1896—1980)是瑞士心理学家,曾师从于荣格,后来开创了发生心理学的学说。他的心理学学说具有结构主义倾向,以至于他在撰写心理学论著之余,写过一本《结构主义》来对自己所遵循的方法论作出系统梳理。皮亚杰对"结构"有三个基本概括:结构有整体性、转换功能和自我调节功能。具体来讲,整体性是指结构整体中的各元素之间存在着有机联系,各元素在整体中的性质,不同于它在单独时或在其他结构内时的性质。转换功能是指结构内部存在着具有构成作用的规律、法则等。以语言来说,正是由于这些规律、法则的构成作用,各个词汇可以组成不同语句,人能用语言来表达意思并使他人理解。自我调节功能是指,在结构执行转换程序时,它有自身的调节机制而无需求助于结构之外的某物,亦即结构相对地封闭和独立。例如一个人的体温大致稳定在 37℃,不管外界气温是 25℃ 还是 35℃,人只是感到凉或热,即体温由体内的系统调节,不受外部因素的明显干扰。[1]

---

① 参见皮亚杰《结构主义》,商务印书馆 1984 年。

列维—斯特劳斯在《结构人类学》一书中对结构提出了四点说明。一是结构中任一成分的变化都会引起其他成分的变化；二是对任一结构来说，都有可能列出同类结构中产生的一系列变化；三是由结构能预测出当某一种或几种成分变化时，整体会有什么反应；四是结构内可观察到的事实，应是可以在结构内提出解释的。[1]

一般认为，皮亚杰和列维—斯特劳斯对结构的阐释是公允的、具权威性的。这里还应补充一点，结构主义者往往将结构分为表层和深层两种，表层结构可被直接观察，深层结构是事物的内在联系，只有通过某种认知模式才可探知。结构主义者所说的主要是深层结构。另外，在结构主义的观念中，往往是凭借成对的概念来建构结构，如索绪尔的语言和言语、能指和所指、历时和共时等。因此，"成双的功能性差异的复杂格局这个概念，或曰'二元对立'概念显然是结构概念的基础"[2]。总括起来，皮亚杰说到的三点特征，再加以二元对立为基础的深度模式的构建，可以大致概括结构主义的一般特征。

再看结构主义美学、文论自身的基本特征。结构主义美学和文学批评，是结构主义方法在美学、文学领域运用的结果。它遵循结构主义的一般要求，同时，在针对美学、文学的具体对象时，又有自身的一些特征。这些特征主要有：

第一，寻求文学批评的恒定模式。

结构主义美学反对印象派一类的主观批评，要求用相对稳定的模式来把握文学，以达到有理性、有深度的认识。它的操作

---

① 列维—斯特劳斯：《结构人类学》，第 280 页，伦敦 1958 年。

② 霍克斯：《结构主义与符号学》，第 15 页。

步骤大体是先提出一个假定的结构,或从其他学科中借用某一模式,看它能否说明具体文本。如能,就用该模式作为文本的基本结构;如不甚满意,就另寻其他模式,直到大体满意为止。对同一类文学,可用不同模式来说明其不同方面。如法国结构主义批评家勃瑞蒙认为俄国批评家普洛普对俄罗斯童话的结构概括并不完美,而另提出一种小说"三合一体"的假设,即任何小说都可被概括描述成一种原子系列三阶段纵横交错的"三合一体"模式:

敞开一个可能性的情景 { 可能性的实现 { 成功 / 失败 ; 可能性的非实现 }

其中第二、第三阶段都有一个选择,小说的叙事结构就在这种选择过程中完成。[1]

第二,强调文学研究的整体观。

与英美"新批评"强调"细读",注重对单篇作品乃至单独某句话的分析不同,结构主义文论把文学看成一个整体,强调文学系统和外在于文学的文化系统对具体作品解读的重要性。结构主义者在这里说的整体并非事物本来的整体,而是分割事物找出各元素后再组合而成的整体。罗朗·巴特说:"结构主义的人把真实的东西取来,予以分解,然后重新予以组合。"[2] 在这个意

① 见法国《交流》杂志第4期第23页。

② 罗朗·巴特:《结构主义——一种活动》,见《西方文艺理论名著选编》下卷第466页,北京大学出版社1987年。

义上看，结构主义美学、文论也要求细读，只是它要求将语段的细读与整体参照结合起来。它的整体观可以是就作品整体而言，还可以是对更大范围的文化背景而言。如莎士比亚《哈姆雷特》第五幕中，有一段写哈姆雷特和雷欧提斯都争着跳入将安葬死者的墓穴，两人由此争执导致了决斗，酿成悲剧结局。单从作品中看不出其中缘由。而放到历史文化背景来看，原来它是原始殉葬文化的残留，即殉葬者应是死者生前亲近的人；后来逐渐取消了这一制度，就只是象征性地由死者的亲友在下棺前去墓穴里站一站，作为殉葬的仪式性表达。那么，哈姆雷特与雷欧提斯的争执就在于是否认可哈姆雷特的身分。雷欧提斯认为他杀死了死者的父亲，不配下墓穴；而哈姆雷特则认为自己是死者的恋人，最有理由下墓穴。而找出了这种整体联系，两人争执和决斗的意义就清晰了。

第三，追踪文学的深层结构。

结构主义的"结构"一词，通常是指事物内部的复杂关联，它是不能被直观，而是应凭借思想模式来探掘、来建构的，这样得到的是文学的深层结构。在这方面，列维—斯特劳斯对俄狄浦斯神话的分析（详见下文）提供了典型的个案材料。再如，美国结构主义文论家居莱恩提出，文学史也"有一种系统或结构化倾向"，"在那缓慢然而又是不停变化的整个文学领域内存在的一种顽强、深刻的'秩序意志'"①，就是文学发展背后的深层结构。

第四，在文学符号学和叙事学上有深入研究。

结构主义美学、文论对于作者、读者、社会生活等几个方面关注甚少，它突出研究的是文学作品的层面。而在对文学作品的

① 克劳迪欧·居莱恩：《作为系统的文学》，第376页，普林斯顿大学1970年。

研讨中,它注重对作品结构作客观分析,被分析出的作品元素往往用某些符号来表示,这就使它在文学符号学上有举足轻重的地位。另外,往往叙事作品的结构要比抒情作品复杂,因此,对包括神话、史诗、民间故事等文体在内的叙事作品的研究,在结构主义批评中占有很大分量。应该说,从事文学符号学和叙事学研究,可以是采用结构主义方法或立场,也可以不是,两者间没有等同的关系。只是在这种研究视角中,结构主义研究占了一个相当重要地位。

三 法国结构主义美学发展概况

结构主义美学、文论并不是法国所专有的,然而,它的主要代表人物以及在全世界产生的影响则集中在法国,因此,这里着重介绍法国的结构主义美学的概况。

从美学和文论史看,法国结构主义是俄国形式主义和布拉格结构主义的逻辑延伸。二十—三十年代,原俄国形式主义的代表人物之一雅各布森移居布拉格之后形成的布拉格学派,一方面仍将文学"形式"作为研究重点,另一方面又开始研究远为抽象的文学"结构",它是从俄国形式主义发展到法国结构主义的中介。

"二战"后,布拉格学派因其"形式主义"的性质而受到批评,1950 年该学派解体,好些成员又移居到德、法等国,给西欧学术界带去了新的思想。雅各布森吸收了索绪尔的观点,并与列维—斯特劳斯一起发展了结构主义思想。列维—斯特劳斯在雅各布森主办的《言词:纽约语言学集团杂志》上发表了《语言学结构分析与人类学结构分析》的著名文章,建立了结构人类学理论,并

正式运用了“结构主义”这个名词。他运用结构主义的方法研究南美印第安人的生活习惯和文化，解释其亲属制度、图腾制度和神话故事，为结构主义走向成熟奠定了坚实的基础。1962 年他对萨特存在主义的批评，标志着结构主义思想的中心已迁移到法国。

法国结构主义的崛起不仅在于它对存在主义的有效反拨，而且也在于它涌现了一批理论上的优秀代表人物，取得了一批令人瞩目的学术成果。在六十年代，法国结构主义涌现了前、后“四子”作为突出代表。“前四子”是列维—斯特劳斯、米歇尔·福柯、路易·阿尔都塞和雅克·拉康；“后四子”是罗朗·巴特、A·J·格雷马斯、茨维坦·托多洛夫和克劳德·勃瑞蒙。前、后四子共八人，其中，前四子加上罗朗·巴特，被人称为结构主义的“五巨头”。

其中法国精神分析学家拉康（Jacques Lacan，1901—1981）运用结构主义的方法研究人的无意识活动，他潜心研究了弗洛伊德的精神分析理论，由于不满于前人对弗洛伊德理论的种种阐释，撰写了一本长达九百页的心理分析专著《著作》，一时间轰动巴黎。他认为无意识结构与语言结构相类似，强调无意识就是主体与他者的交流，他把结构主义的方法运用于心理分析，取得了令人瞩目的成绩。不过也遭到了许多指责，不少学者认为他对弗洛伊德的研究同样是曲解了原意。

罗朗·巴特是结构主义的一位风云人物，他把结构主义的方法运用到文学批评中去，探讨悲剧及悲剧作品的起源和美学意义，并且进一步探讨文学作品的起源，探讨结构主义的叙事理论。他同时也是法国“太凯尔”集团的领袖，为数众多的青年学子聚集在他的周围，讨论文艺批评方面的问题，形成了一个声势浩

大的集团。托多洛夫是结构主义诗学和叙事学的另一位重要代表。

格雷马斯用结构主义方法对于叙事语义进行了严谨、全面的分析,并提出了著名的"角色模式"和"语义方阵"等理论,在法国文艺批评和美学界颇有影响。

结构主义者中,对于叙事特性与一般属性研究最为深入的是热拉尔·热奈特(Genere Genet, 1930--)。热奈特早年毕业于巴黎高等师范学校,后在该校和法国高等社会科学研究学院任教。他对结构主义的最大贡献,是《叙述的方式》一书中所建立的"关系学"。他同其他巴黎结构主义同行们一样,把语言学方式运用于叙述文体。在他的语言诗学研究中,大量采用语法修辞的现成术语,并加以改造和界定,甚至连语法学上关于动词的时态、语态、语气这三大范畴,也被纳入了他的理论之中。同时,他和其他结构主义者一样,重视"层次"的研究。他认为整个叙述文本大致分为三个层次:(1)叙述呈现的表层;(2)未经叙事安排的故事内容层次;(3)叙述行为。热奈特把叙事现象的技术性问题涵盖在几个范畴之中,以此来探讨叙事文本的变化。这些范畴所处理的其实正是这三个叙事文本层次中所显现的某些内在关系。

这些范畴主要是:(1)"时间",处理"故事"里的时间与"叙述"层上的时间两者间的关系和异同;(2)"方式",处理对现实模仿的形式,以及其中涉及的观点问题;(3)"声音",处理叙述者与所叙述的内容两者之间的关系以及叙述者与读者地位的差异。

这种对叙述结构层次的强调,也自然反映在他对叙述关系的强调上。他首先考察到任何叙述都必须具备两大条件:第一,它必须讲故事,没有故事就不是叙述;第二,它必须由某个人讲,

否则它也不会是叙述。因此，作为真正的叙述必须显示出三方面的内容：叙述活动、叙述方式和叙述内容。这三大内容相互制约，相互联系，每一内容都以另外两大内容的存在为前提。但相对来说，他又更加重视“叙述方式”，按他的说法，这个方式就是讲述故事的口头或笔头形式。叙述的方式作为一种关系结构，直接受其他关系的影响。

热奈特的叙述“关系学”，严格地说，是通过具体的作品对诗学的研究，也是对独立文本的阅读和批评，他的很多具体评论，打破了诗学与批评的截然划分，有很大的灵活性。

热奈特叙事理论，尤其重视叙事者的问题，他对叙事者的研究继承和发展了托多洛夫和巴特的理论。他在《叙事的方式》中，对语式和语态的分类加以辨别、正名，否定了普洛普、托多洛夫等人所采用的“视角”、“视野”、“视点”等概念，而改用相对抽象的“聚集”。他认为叙事作品所选择的视角有三种类型。第一类，叫做“非聚焦或零聚焦”，即叙述者所说的比任何人知道得都多。这个叙述者类似无所不知的上帝和神，他的眼睛无处不在，对于他，历史和未来都毫无隐瞒，无论是旧时出现在几个不同的地方，还是穿梭跳跃在不同的时代，在他看来都是轻而易举的事，古典叙事作品一般属于此类。第二类，取名为“内聚焦”。它又有三种不同的存在形式：固定式、不定内聚焦和多重内聚焦。这三种形式是以视点的变和不变划分的。第一种形式的叙事角度一直不变，典型的例子是《梅西所知道的》这篇小说；第二种形式的叙事角度随人物的变换而变化，各个人物看到和讲述的大都是不同的事件，从而扩大了有限视野，如福克纳的《喧哗与骚动》；第三种形式的叙述角度也是随视点人物的改变而改变，只是它让不同的人物从各自的角度讲述同一事件，这种手法能产生立

体效果,使读者对发生的事件有更为完整的看法。严格意义上的内聚焦作品并不多见,同视角、内聚焦的技巧被詹姆斯以来的西方小说家普遍采用。这种技法的采用带来了大量的意识流文学。第三类,叫做"外聚焦",即叙述人物的言语和行为,但不进入人物意识,也根本不想对他的所见所闻做出合情合理的解释。在这类叙事中,单纯描写的话语越来越少,传递行为的话语越来越多,这种近似客观的外聚焦叙述方式在西方现代小说中屡见不鲜。

由此可见,叙事体作品中叙述者是不可忽视的首要因素,他的变化影响作品的结构及其美学效果。叙述者运用不同的叙事方式绝非是简单的形式问题,它与作品的内容不可分割,属于整个作品有机组成部分。这就是热奈特叙事理论的贡献所在。

戈德曼继承了皮亚杰的方法,并汲取了卢卡契的"物化思想",在美学领域里,他虽不及卢卡契名声显赫,但他的思想对萨特等人形成将存在主义与马克思主义相结合的趋向发生了直接的影响。

阿尔都塞把结构主义的方法用于研究马克思的著作,对马克思主义作了结构主义的解释,认为马克思主义在经济、政治、文化等方面有结构的因果性,因而他用多元决定论取代一元决定论。从列维—斯特劳斯到阿尔都塞,学术界一般称之为前期结构主义。

前期结构主义的共同特征是强调整体性,强调通过模式认识事物的内在结构,强调共时性比历时性更为重要,把人看作是社会的一部分,在社会结构中把握人的认识。

后期结构主义的代表人物主要为巴特和德里达等人,他们试图解决前期结构主义在理论上的一个难点——结构如何发展

的问题。他们在发生学结构主义的结构再组理论的影响下，否定固定的结构，肯定结构的发展变化，从而走向解构主义。

第二节　列维—斯特劳斯的结构主义神话学

克洛德·列维—斯特劳斯（Claude Lévi-strauss，1908—　），是法国著名人类学家、社会学家，结构主义的奠基人。出生于比利时的布鲁塞尔，父母都是法国人。他早年就读于巴黎大学，攻读法律、哲学和心理学。1935 年至 1939 年在巴西圣保罗大学执教期间，对人类的原始状态产生了兴趣，为此他曾在中巴西一带，作过多次民俗探险，深入土著部落收集人种学资料。第二次世界大战爆发后他返回法国服兵役。由于他有犹太血统，四十年代初在一位亲友的帮助下旅居美国，任教于纽约新社会调查学院。1946 年起曾一度担任法国驻美国大使馆文化参赞。1947 年任巴黎人类博物馆副馆长。1950 年起任教于巴黎大学高等研究院。1959 年以来一直为法兰西学院社会学教授。由于他在结构主义理论方面作出了举世公认的突出贡献，他的一生曾获得了许多殊荣。如：法兰西文学院院士、大不列颠和爱尔兰皇家人类学研究院名誉博士、保罗佩利奥奖、赫胥黎纪念奖章、美国威尔纳·格林人类学基金会“韦金”奖、法国全国科研中心金质奖章、伊拉斯莫斯奖等。

他的主要著作有：《南北克瓦拉印第安人的家庭与社会生活》(1948)、《亲族关系的基本结构》(1949)、《种族与历史》(1952)、《悲伤的热带》(1955)、《结构人类学》(1958)、《今日图腾》(1962)、《野性的思维》(1962)、《神话学》(1964—1971)、《结

构人类学(第二卷)》(1973)等。在文艺学、美学方面较有影响的论述,是他与雅各布森合写的分析波德莱尔的诗《猫》的一篇文章中建构的神话学理论。

一 结构主义神话学

列维—斯特劳斯所研究的文化人类学,研究的对象是土著部落生活中的制度、惯例、习俗、信仰等方面。他运用语言学模式研究了原始社会中婚姻和家庭制度,例如用语言学中"音位"的"对立关系",来分析原始氏族的烹饪现象。在某种部落里,"煮"、"蒸"、"生"、"熟"等现象暗示着"对立关系"而形成类似语言学中的"音位结构"。"生"、"熟"这些观念并不是各自独立的"音素",它们是结构系统中的"音位"(有意义的单位),它们的人文意义是"自然"与"文化"的差异:"生"肉如能自然成"熟",则变成了"腐"肉,如以人工"煮熟",则成为有用的食物。也就是说,火的使用是文明的标志。再以亲属关系为例,亲属关系中的名称也如同"音位",它们之所以有意义,是因为它们是"亲属"系统中的分辨因素,"亲属"正以它们之间的关系相互定义,同时它们也是一个民族对其所生存的人文环境与这种环境中主客关系的认识的潜意识表现。例如"舅父"和"外甥"在不同的民族可能代表两种不同的关系:在某个民族,"舅父"可能代表"权威"和"严峻"的观念,但在另一民族则代表"可亲"的观念;相对的"外甥"在前一种情况代表"敬畏",在另一民族则意味着"亲昵"的态度。同时如果甥舅关系是"敬畏"型,则同民族的父子关系必定是"亲昵"型,反之亦然。这种现象其实是整体中的片面关系。从整体上看,这里讨论的亲属关系共有四种组合:兄弟与姐妹、夫与妻(这两种以

性别划分)、父与子、甥与舅(这两种以辈份划分)。前两项与后两项各成一组,每组中两项之间的关系相互影响,从某一项关系可以推知另一项关系,四项之间由两组相应的对立关系相互定义。另外亲属关系还涉及到复杂的文化行为,如"交换"、"通婚"、"乱伦禁忌"等等。据此,列维—斯特劳斯得出这样的结论:亲属关系是一个秩序的整体,这个整体与其各部分的特点恰好像音位学中音素与音素系统的关系一样。他还运用结构主义语言学的方法,指出亲属关系只是表层结构,在其内部还有深层结构——亲属结构,而这种结构是由人类心灵产生和决定的。

在《悲伤的热带》一书中,他以当年亚马逊丛林的考察作为材料,分析原始文化仪式的心理机制。其中有一个叫卡杜浮的印第安部落,他们有一怪异的节日,在此时妇女们从家务中脱身出来聚在一起,在脸部作一种线条复杂、图案对称的面饰图绘。该仪式显得怪诞,其作用相当于一个符咒:社会中种种男女不平等的社会现象(亦即社会关系的不对称性),可以通过这些对称(亦即平等)的面饰图案加以象征性地克服。他指出:"所以我们必须对卡杜浮妇女的图形艺术进行释义,将其神秘的符咒和明显无理的复杂性,解释为一个热切寻求象征式地表现种种弥补性制度的社会幻想,要不是利益和迷信阻碍了人们的话,这些制度本来是可以在现实中确立起来的。"① 实际上,列维—斯特劳斯是在此剖析了仪式文化与其社会等级制度间的结构关系。

他进而指出不同的文化现象之间都有本质上类似的关系,并根据这一点暗示了社会文化现象中的秩序性是人心的产物,

① 转引自詹姆逊《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》,康纳尔大学1987年。

人心这种赋予外界事物规则性的能力就是文化创造的本质。他研究土著人生活的目的是出于对人类的"文化层次"和"自然层次"之间关系的浓厚兴趣,他试图从土著部落的生活中寻索"人类从自然向文化过渡的踪迹"。

列维—斯特劳斯也以同样的方法去说明神话,创立了结构主义神话学。他认为过去对神话的种种解释——以为神话是一个民族集体的"梦",神话是仪式的根源,神话是人类对自然神秘动力的人格化故事等等,都没有把握到神话的真谛。他认为神话基本上是原始人类在其潜意识中解决存在于"自然"与"人文"之间矛盾和冲突的一种心智活动。神话的形成是一种"逻辑"运动。

六十年代以后,列维—斯特劳斯着重吸收了美国结构主义语言学家乔姆斯基的"转换——生成"理论,作为他的文化人类学的理论模式。乔姆斯基认为,作为记号系统的语言,具有表层和深层两个结构层次,表层结构系指语法,深层结构系指句法。各民族语言有各不相同的语法规则,即表层结构,但所有民族的语言都有共同的句法规则即共同的深层结构。唯其如此,各民族的语言才能互相翻译或转换。人类语言之所以有共同的深层结构,是因为人类心灵中先验地具有一种创造和理解语言的深层结构的机制和能力,它无意识地支配着人们的语言行为,所以人们才会不自觉地按照语言的深层结构生成各种句子,或用不同的民族语言进行相互转换,达到交流思想的目的。[1] 列维—斯特劳斯直接借用了这一思想来说明人类学问题。他认为不仅语言有深、表两层结构,而且一切社会活动和社会生活都是如此,内

① 参见《卡西尔语言学》1966年英文版,《语言和心理》1968年英文版。

在的深层结构支配着一切外在的社会生活现象。而社会生活的深层结构也根源于人类心灵先验的创造和理解这种深层结构的能力。在他看来，社会生活的一切方面，都有其共同或相似的深层结构或"逻辑法则"。所以，人文科学和社会科学都应像语言学一样，透过社会生活的表面现象（表层结构），寻找出支配这些变动不居的现象的逻辑法则（深层结构）。正如马克·加博里约所说，列维—斯特劳斯力图揭示"可以在一切社会中发现的若干逻辑法则"。这些法则就是为建立人类学而提供必要的统一性的一些"常量"，"他建议将这一方法扩展到人类学研究的一切领域中去"[1]。他对社会深层结构中存在这种"常量"的解释是，人类心灵中存在共同的"无意识结构"。他说："如我们所相信的那样，倘若心灵的无意识活动在于把形式加之于内容，而且如果这一形式基本上对于一切社会，古代的和现代的、原始和文明的社会，都一样的话，我们就必须获得作为每一制度或内容基础的无意识结构，以便获得对于其他制度和其他内容都有效的解释原则。"[2] 而所谓"无意识是我自己与他人之间的中介物……它用既是我们的又是他人的那些活动形式，用一切时代人类全部思想生活的条件，把我们联系在一起"[3]。可见，列维—斯特劳斯所说的"无意识结构"不是孤立的个人的无意识，而是类似于荣格的"集体无意识"的人类共通的心理结构。

列维—斯特劳斯对神话的研究就严格地贯彻了这个从语言哲学中吸收来的结构主义方法。在他那里，"人类社会中的一切

---

① 加博里约：《结构人类学和历史》，《现代西方哲学译文集》第101—102页。

② 列维—斯特劳斯：《结构人类学》，第28页。

③ 《毛斯序言》，《社会学与人类学》，英文版第1页。

系统化活动都显示出一根凝聚着结构的轴心。……神话系统也一样；它们应当按其形式(例如作为音乐的形式)加以研究。神话系统中可观察的事物和可理解的事物都被具体地看待，并因此能够被形式化。但是在神话中也有结构：表面的意义总是不同于真实的意义。'是另一物的一个记号'在这里不适用了，而是代之以一种凝聚于其他一切成分的具体作用之上的关系结构"①。

二 神话研究的结构主义原则和应用

列维—斯特劳斯在神话研究中引入结构主义原则，这首先体现在他对传统神话学的批判方面。他认为，近半个世纪以来，神话研究领域显现一片混乱景象，各种相互矛盾的解释层出不穷：有的认为神话是"集体的梦"；有的认为是一种"审美游戏"的产物；有的认为是图腾崇拜或宗教仪式的基础；有的认为人类借助神话来表达共同的基本感情；还有的说神话是人们用来解释他们当时还无法理解的天文学、气象学等自然现象；……他认为这些解释都很肤浅、片面，缺乏说服力。他提醒人们注意，神话虽然表面上似乎"没有逻辑"、随心所欲，但为何在全世界广大的不同地区采集到的种种神话在一些基本方面会"惊人地相似"呢？他的回答是："任何神话一旦产生以后，就会变成口头传说，而当它们在没有文字的原始民族中发展时，看来似乎发生着或然性的无规则的变化，而实际上，在其深处却隐藏着稳定的结构。"②

① 布洛克曼：《结构主义》，第115—116页。

② 列维—斯特劳斯：《神话学》第4卷《赤身裸体的人》，法文版第560页。

这样，他就很自然地把人们的注意力引向神话的结构分析。通过深入细致的分析，他提出了以下一些基本原则。

第一，神话是一种语言。他说，“神话必须由人讲述，它是人类说话的一部分”，所以神话属于语言。正因为如此，神话也要受制于类似语言结构的规律。他指出，早期语言学试图在语音与意义之间寻找对应关系，结果失败，因为语音只有按一定规则结合起来才有意义；同样，荣格认为某一个神话“原型”具有某种固定的对应意义，也犯了类似的错误，因为神话的意义只存在于各神话要素的特定结构关系中。

第二，神话具有双重结构。像索绪尔把语言还分为语言（language）和言语（parole）两个方面一样，神话也有两重性。语言是一种语言的结构方面，是共时性的，可回复的；言语则是一种语言的统计学方面，是历时性的、不可回复的。同样，神话一方面“总是涉及那些据说是在时间上已发生过的事”，即历时性、不可回复的事；另一方面，“赋予神话以有效价值的是，被描绘的特殊的范式是永恒不朽的；它说明了现在和过去，也说明了未来”，这就是神话的共时性、可回复的稳定方面。这就是神话所具有的“融历史的东西与无历史的东西为一体的双重结构”。

第三，神话在可转换性方面，同诗歌的特点相反。“诗是一种不能翻译的话语，除非它付出遭受严重歪曲的代价”，而神话的虚构价值“即使通过最差劲的翻译也始终保存着”，无论人们对先民的语言文化如何无知，都能感知并理解全世界各民族的神话。这是因为神话的“本质并不存在于它的文体、它的独创的音乐或它的句法中，而存在于它所述的故事中”，就是说，神话是在意义这一语言的更高层次上发挥作用的。

第四,"虽然神话与语言属同一范畴,但事实上,神话只是语言的一部分,神话中的语言显示出独具的特性","这些特性仅仅在日常语言之上才找得到",即比任何语言表达具有更为复杂的性质。

第五,神话像语言一样,"是由若干要素单元构成的",这种要素可称为神话素;神话的"意义""不可能存在于进入这个神话作品的各个孤立的要素之中,而只能存在于把这些要素结合起来的方式中",就像语言的完整意义只能存在于把音素、词素结合在一起的句法、语法的使用中;神话的要素单元,可以在较低的语言学层次上(如音素、词素、义素)被分析,但它们不同于这些语言学层次,而"属于一种较高的较复杂的秩序",列维—斯特劳斯称之为"总构成要素单元"(gross constituent units),它们只能"在句子层次"才能找到。

第六,神话的真正结构要素单元虽说是由总单元间的种种关系和区别所构成,但它不是那种被离析出来的个别关系,而是这种关系的集束,这里所说的"集束",是指组成神话的种种关系之间的有机统一。"只有作为集束,这些关系才能被利用,才能被结合起来产生意义。"掌握了这种关系集束之后,人们就可以按一种二元时态(既共时又历时)重现神话。重组的各个神话同"集束"的关系就像言语与语言的关系一样,也"像一个音素总是由其所有的变体所组成的一样"。就是说,一个神话的关系集束,是它的内在结构(共时的),而按这个集束所重组、衍生的各个神话则是它的变体(历时的)。

第七,怎样才能找到这个"关系集束"?也就是说,怎样对神话作结构分析呢?列维—斯特劳斯打了两个比方。一是外星人对人类音乐总谱的识读与"破译"。他假设开始这种识读由于按

照惯例而未获得成功后，外星人会逐渐感到，“一个管弦乐总谱，为了变得具有意义，就不得不沿着一条中心线历时地识读——那就是一页一页从左至右地读——也沿着另一条竖线共时地读，所有这些竖向书写的符号就组成一个总结构要素单元，即一个关系集束”。二是不懂扑克者对一位用扑克算卦者的观察，有可能重建扑克的原来性质（关系集束），即五十二张或三十二张牌组成四个类似的系列，而这些系列又是相同单元（单个纸牌）与唯一一个不同的特征即花样所组成。列维—斯特劳斯认为，对神话的结构分析也与此类似，就是要找到其中固有的关系集束，以便“破译”它。

第八，就像音素由其所有变体组成一样，一个神话也是“由它的一切传本（或变体）所构成的”。同一神话的不同变体虽然在内容、人物、情节、结局上会不很一致，但基本的“关系集束”是一致的。这里，不存在某一神话的真本或较早底本的问题。只要找到它们的共同结构，问题就解决了。为了分析一个神话的结构，当然需要找到尽可能多、尽可能完备的有关传本，但是并不一定要找到它的全部变体才能研究，只要有一定数量的传本就行了，因为少几个传本的变体，并不影响对一个神话“关系集束”的分析。

第九，分析一个神话，就像对待“一个反常地作为分阶段序列显现的管弦乐队的总谱”一样，“我们的任务是重建正确的配置”，其方法就如同将一系列数字按一定要求加以排列组合。譬如有一连串数字：1、2、4、7、8，2、3、4、6、8，1、4、5、7，1、2、5、7，3、4、5，6、8……，任务是把所有的 1、所有的 2、所有的 3 等等都纵列在一起，结果就成了如下图表：

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	
1	2			5		7	
		3	4	5			
					6		8

对一系列神话变体也要作类似的分解排列。

第十,列维—斯特劳斯进行神话分析的方法是,先分析每一个个别的神话,把神话故事分解成尽可能短的句子(如前所述,从"句子层"上寻找关系)即"神话素",然后把所有这些"句子"(神话素)按历时、共时的原则分别加以纵横排列和比较,以便找出它们共同的"关系集束"。一切关系都可以还原为两项对立关系,而神话的实质就是人企图加以调解这些对立关系的一种"密码"或"中间项",通过对立关系,可以看到别人与自然和社会生活中的许多矛盾、荒谬的现象。

第十一,在分析中,他遵循三个基本原则。一是简化原则。在将神话分解为神话素时就将许多外在的、多变的、次要的成分"简化"掉了,在寻找对立关系及中间层时又把与此无关的因素排除了。二是三维阅读比较原则。在分解时,他把每一种神话变体的神话素按纵(共时)、横(历时)排列成两维图表,然后又把诸变体加以比较阅读,这样,我们就得到了若干张两维图表(每张都处理一个变体),它们按照三维秩序被组织起来。三是系统和转换原则。他把神话全体作为"逻辑系统"考察,认为个别神话只有依据它在整个神话系统中的地位才能获得意义。他在《神话学》中,不但绘制每一个神话系统的两维图表,而且把不同神话系统加以比较,将它们的神话素之间的相互关系联系起来考察,

找出它们通过种种复杂方式(如同构方式、转换方式等)发生的错综关联,并同产生神话的一定的社会与文化联系起来分析——不是用社会说明神话,而是用神话说明社会。

第十二,列维—斯特劳斯认为,神话的深层结构是由人类先验的"下意识结构"决定的。他说:"神话向我们揭示的是心的奥秘,而非关于社会的知识。"神话的结构是人的心灵中"集体现象的无意识本性"的投影。人类之所以能创造、传播、加工、理解神话,正是有这种共同的下意识心理结构。他甚至说:"我们不要求说明人们如何思考,而是神话在人们中间思考它们自己,而人们一点也不知道这件事情。"这就是说,神话完全是人类无意识的产物。

列维—斯特劳斯在《神话学》中运用上述这些原则对南北美洲印第安人的 813 个神话传说一一进行了结构主义分析。第一卷《生食与熟食》分析了巴西保罗罗及其邻近部落的 187 个神话。他把这些神话系统按上述原则分解为一个个片断、句子(神话素),然后把各神话系统中相类似的构成要素进行三维的识读比较,最后找出神话全体的"逻辑层次",即与饮食和感觉有关的双项对立关系词组,如生与熟、新鲜与腐败,湿与干等。他认为这些神话看似杂乱无章,实则将其中的"同态结构片断"加以对照,就能发现所有神话系统中的内在统一性。第二卷《蜜到灰》研究了南美许多有关烟草和蜂蜜的神话结构,也分析出烟草与蜂蜜之间的固有对立关系:蜜在"生与熟"的对立中"比生还要少",因为自然产生了它又使它发酵,烟草则"比熟还要多";蜜的含义是纯净、甜美和价值,烟草的含义是暴力和混乱;蜜是游牧季节的主食,象征着返归自然,烟草则是麻醉性的,用以与超自然力进行交流。他并由此提出了一套更基本的关于"形式"本身的逻辑,如"开关"、"实空"、

"内外"等对立的范畴。第三卷《饮食方法的起源》,分析印第安人的一系列有关礼仪的神话,认为其深层结构是印第安人思想中连续和不连续观念的显露。第四卷《赤身裸体的人》,在更大范围内对南北美洲神话进行结构比较,企图建立两者之间的结构等值关系,如他举了南美神话《鸟巢捣毁者》为例,故事说父亲由于儿子做了错事要进行报复,就令儿子脱去衣服,攀上绝壁去捣毁鸟巢,儿子历经磨难方得回家,而父亲却骗取了儿子的几个妻子,最后儿子又弑父报了仇。类似的父子、亲属之间的仇杀神话在几千公里以外的北美部落里也有发现,虽然具体说法、过程有所不同。他由此揭示了神话系统的符号学规律。神话有一整套"改变符号"系统,包括社会学符号(用家庭关系为符号)、动物学符号(用动物特点作符号)、天文学符号(用天体为符号)等,这是约定符号的交叉使用和转换,构成了一种神话的基本"语法"和"结构"。正因为不同地区神话系统具有结构形式上的内在类似性,所以,全世界的神话才会超越时空如此地相似,不同民族、地区的神话才能被互相理解。《神话学》第四卷内容庞杂,有的也很玄妙晦涩。下面,仅以列维—斯特劳斯对俄狄浦斯神话所作的结构分析为例,来看看其神话学的概貌。这个神话包括三个故事。第一个是卡达摩斯之妹欧罗巴被天帝宙斯骗走,他于是四出寻妹,途中杀死一条毒龙,引起斯巴托人互相残杀,后在那里建立忒拜城。第二个是底比斯主人俄狄浦斯解开斯芬克斯之谜而杀了这个狮身人面兽,成为忒拜国王,因而错误地弑父娶母,后发现自己无意中铸成大错便刺瞎双眼,外出流浪。第三个是俄狄浦斯的两个儿子厄特克勒斯和波吕涅克斯为争夺忒拜王国而相互残杀,妹妹安蒂戈涅不顾别人反对埋葬了哥哥波吕涅克斯。列维—斯特劳斯把以上神话分解为句子(神话素),从历时和共时两方面加以排列,画出如下图表:

卡达摩斯寻找他的妹妹：被宙斯骗走的欧罗巴	斯巴托人互相残杀	卡达摩斯杀死了这条巨龙	拉布达考斯（莱奥斯之父）＝瘸子(?) 莱奥斯（俄狄浦斯之父）＝左撇子(?)
俄狄浦斯与他的母亲约卡斯结婚	俄狄浦斯杀死了他的父亲莱奥斯	俄狄浦斯杀死了斯芬克斯（狮身人面兽）	俄狄浦斯＝肿痛的脚(?)
安蒂戈涅埋葬了他的兄长波吕涅克斯而置禁令于不顾	厄特克勒斯杀死他的兄弟波吕涅克斯		

他认为，这四个纵行，每一行都包括几个属于同一集束的关系，每一行都可以看作一个结构要素单元。进一步分析，他认为，第一纵行“是以过高估计血缘关系为共同特征的”；第二纵行倒了个个，“过低估价了血缘关系”；第三纵行涉及人杀死一些怪物；第四纵行是神话主人公的姓名的含义，它们显示出一个共同特点是行走与笔直行动的困难。其中第三纵行讲怪物是大地所生的，人要杀死怪物才能生存，所以其“共同特征是对人类由大地起源的否定”。相反，第四纵行暗示人类从大地深处出现时要么

不会走,要么行走极不灵便,所以其共同特点是"坚持人类由大地起源"。他并引用印第安人神话中不少英雄都是瘸子作为旁证。最后,他推论三、四纵行的关系与一、二纵行的关系是一致的,都是两个对立项,这两组对立项透露出俄狄浦斯神话的深层结构是人类生于大地还是人类生于男女血缘关系这两种对立观念的调解。列维—斯特劳斯指出,"尽管这个问题显然是不能解决的,但是俄狄浦斯神话提供了一种讲述起源问题的逻辑工具——人起于一源还是二源,其派生的问题是起于异源还是起于同源。"他还说:"我们发现的是关于人的起源的两种对立意见的一个奇怪的逻辑表述:一种观念是人生于大地,另一种观念是人生于男女。在这些神话传说中,通过想象把二者等同起来,从而解决了这个冲突。"[①] 由这一剖析列维—斯特劳斯认为就破译了俄狄浦斯神话的结构及其意义。这一实例很鲜明地体现了结构主义方法以二元对立关系来运作的特色,对此后的结构主义美学、文论产生了重要的示范性影响。

三 结构主义神话学的贡献与局限

列维—斯特劳斯的神话理论对于西方美学和文艺学作出了重要贡献。首先,这一理论开创了神话研究的新方向,历来的神话研究,要么限于对神话各种版本(传本)的繁琐考证,要么只是从社会学、历史学、民俗学或心理学角度对神话的内容作某种猜测性描述和分析,列维—斯特劳斯则第一个把神话作为一个客观的整体系统对其进行由表及里的结构分析,认为神话研究的

① 《结构人类学》,第215—217页。

任务就是要通过历时性的表层结构，把握其共时态的深层结构。他还打破了神话研究的地域限制，对欧美大陆不同种族不同时代的神话系统的结构关系进行广泛的比较研究，力图发现全世界神话传说普遍的结构规律。这无疑极大地开拓了神话研究的新领域，提供了神话研究的新思路。

其次，这一理论促进了神话研究的科学化。列维—斯特劳斯早在四十年代就指出："只有精密科学和自然科学的方法才是科学的，当人文科学研究作为这个世界的一部分的种类时，应当努力采用这种方法。"① 神话，作为人类儿童时期的精神产品，由于时代的久远、文化的变迁、传本的不一、原始材料的缺乏，向来给人一种神秘莫测的印象，要作精密的科学研究，比其他学科更为困难。列维—斯特劳斯引进社会科学和自然科学普遍适用的结构主义原则来研究各种神话，使全世界范围内纷纭复杂、变化万千的神话传说，有了比较科学的分析研究的方法和操作手段。在神话研究中，他不但吸收了语言学方法，还吸收了系统论、化学、数学、统计学和建立科学模型等科学方法，他甚至主张在结构分析中使用 I.B.M. 的计算机设备。这一切，都对神话研究的精密化和科学化起着重要的促进作用。

再次，这一理论强调整体性研究，在具体实践中贯彻分析与综合的结合，在方法论上丰富了辩证法。列维—斯特劳斯反对分析哲学的知性研究方法，认为这种方法把经验现象肢解为各个部分然后孤立地加以研究，以为认识了各部分就认识了整体，实际上这种方法把整体仅看作部分之和。他提出的结构主义方法

① 《社会科学和人类科学中的科学标准》，《国际社会科学杂志》1946 年第 16 卷第 4 期第 555 页。

虽然也主张结构分解(如神话素),但他认为分解后的单纯成分、要素、片断本身是无意义的,它们要按一定的方式(关系)组合起来才会产生整体的意义,而且整体中每一构成要素的地位、形式的最微小的变化,都会引起整体结构的变化。这一观点与现代系统论完全一致,丰富了辩证法关于整体与局部关系的思想。这一方法论原则在《神话学》这部巨著中得到了充分的运用,取得了前所未有的一系列新成果。这对于整个文艺学、美学以及其他社会现象的研究,都具有普遍的方法论意义。

然而,列维—斯特劳斯的神话理论决非十全十美,还存在着许多局限性。第一,这一理论就其哲学基础而言,归根结蒂还是落入先验唯心主义的泥沼。列维—斯特劳斯把神话的普遍结构看成是先民先验无意识结构的投射,这当然不是毫无道理的。先民创造神话时未必是有自觉意识的。我们通过神话也确实可以窥见原始人类的种种社会文化心理——"集体无意识"结构。但是,列维—斯特劳斯把这种"无意识"结构看成人类先验地具有的能力和普遍心理结构,而不是在社会实践中历史地形成和积淀起来的特定时代的心理结构。而且他认为,神话结构不是"客观的核心",而是精神的模型,是"人心的一些活动原则",他把神话与社会、与人分离开来,说什么"神话是自己思想而无人的认识",神话的"可译解性赋予它们的意义,而不是某个已存的意义使它们能够被译解",神话揭示"心的奥秘"而"非社会的知识"。这就把神话变成一种超人、超社会的神秘现象了。难怪当代解释学哲学家利科批评他的理论是"不要先验主体的康德主义",而他自己也承认不讳。

第二,结构主义的神话分析方法本身带有很大的主观随意性成分,并不真像列维—斯特劳斯所说的那么"客观"与"科学"。

用结构主义方法分析神话，从分解神话系统到考察它们之间的关系，从排列到组合为对立项（范畴）到揭示其深层结构，每一环节都包含着研究者的主观性和随意性。

第三，这一理论偏重于共时性的静态分析，忽视历时性的历史研究。列维—斯特劳斯认为，神话与音乐相似，“神话分析犹如音乐总谱的分析”，“神话与音乐都需要时间，但却又都否定了时间，二者都是抹消时间的装置”，“音乐把聆听时的时间变成共时态的、自律的整体，因而聆听音乐作品就是通过作品的内部组织把流逝的时间固定化，使我们能接触到永恒的结构”，“神话也与音乐一样，是超历史、超过去的，它是时间与永恒结构之间的二律背反”[①]。因此，他注重神话超越时空、历史的永恒结构的探索，否定社会历史的发展对神话结构的影响。他宣称“在历史与系统（按：包括神话系统）之间存在着某种根本的抵牾”[②]。

第四，这一理论忽视神话的内容分析，抹煞神话内容所体现的原始人类的思想感情、社会心理，而一味强调神话的抽象的形式结构，因而有严重的形式主义倾向。而且如前所述，他完全否定原始人类在创造神话过程中的作用，认为人的一切行为都受先验的无意识结构支配，人只是结构（包括神话结构）的载体和工具，而无法支配或改变结构本身。列维—斯特劳斯说：“结构主义不是创造人而是把人消溶掉。”[③]这表现出一种鲜明的反人本主义倾向。

列维—斯特劳斯从研究亲属关系和神话开始了自己的人类学研究，他否定了经济因素、生产力和生产关系的决定作用，着

---

① 列维—斯特劳斯：《神话学》，第1卷第23—24页。

②③ 列维—斯特劳斯：《野性的思维》，1966年英文版第307、326页。

眼于亲属系统中展现出的民族成员之间相互关系的形式结构，并认为这个结构是从"集体现象的无意识本性"中产生出来的，特别是从体现在神话、宗教仪式和图腾中的那样未被意识到的人类智力活动中产生出来的。他把这个认识推广开来，认为要揭示各种社会制度的关系的形式结构，就要把这些结构看作这些社会制度的本质。这便陷入了唯心史观。

综观列维—斯特劳斯的理论，大致可以追寻三方面的影响。首先，是现代语言学方面的影响。从索绪尔的结构语言学中他汲取了结构主义的研究方法，并把这种方法具体运用于非语言学的人类学研究之中。从雅各布森的音位学方法中他又掌握了不仅要研究有意识的现象，还要研究潜意识的基本结构的方法。其次，他也受到了马赛·毛斯（Marcel Mauss）、博厄斯（Franz Boas）、克罗伯（Alfored Louis Kroeber）、雷丁（Radin）、洛伊（Robert Harry Lowie）等社会学家的影响，这使他在社会学研究中，善于从整体上把握社会特征。再次，他又受了弗洛伊德和荣格的精神分析学的影响，无意识概念在他的文化人类学研究中具有十分重要的地位。

同时，他本人还自称深受马克思主义的影响。他曾经说自己十七岁时就是马克思的一个热情的学生，还说马克思的著作"对我的思想的形成曾起过根本性的作用"[1]。他还把马克思主义和地质学、精神分析法一起作为他的结构主义的三大思想基础。但从根本上说，他的理论与马克思主义有天壤之别。这是因为他的"结构"不是指建立在物质基础上的结构，而是指一种先天就存在的意识结构，这显然是与马克思的唯物史观有根本区别的。虽

---

① 见法国《新观察家》第816期(1980年6月)。

然他自称他的结构主义理论旨在"丰富马克思草创的上层建筑理论"，但在他谈论上层建筑的本质时却借助于康德先验的"实践理性"概念，他说："我们认为在应用和实践理性之间总夹着一个调和者，即能够使均不能独立存在的内容和形式成为两个结构的认识图式"，"上层建筑的辩证法和语言的辩证法一样，在于提出基本的组成成分，这些成分如果界定明确，就只能起到如下作用，即通过对它们一对一的进行比较，以便用这些组成成分构成一个系统，这个系统最终将起到把思想和事实合成一体的作用，把它变成一个符号"[1]。这实质上把上层建筑及其所表达的社会存在、经济基础在语言、符号的名义下合为一个意识精神实体了，而此意识精神实体的最终来源乃先验的"实践理性"，从而陷入了唯心史观。正如詹姆逊所说，它本质上就是"康德的自在之物不可知论的翻版"[2]。

第三节　戈德曼的"发生学结构主义"美学理论

卢西恩·戈德曼（Goldmann Lucien，1913—1979），罗马尼亚裔的法国著名哲学家、社会学批评家、美学家，是法国发生学结构主义的创始人。出生于布加勒斯特一个犹太家庭，早年在罗马尼亚的大学学习和研究法律，参加过马克思主义秘密组织。1933 年因遭追捕而逃往维也纳，开始接触研究卢卡契的著作。1934 年后去法国巴黎学习和研究哲学、语言学和经济

---

① 《野性的思维》第 173—174 页。

② 《语言的争论》，第 89 页，百花文艺出版社 1995 年。

学。第二次世界大战期间，曾去瑞士担任皮亚杰的助手，并于苏黎世获得博士学位。战后返回巴黎，在全国科学研究中心和高等实用学校任教。他曾在欧洲许多大学和美国一些大学任教和担任客座教授。1961 年去布鲁塞尔领导了一所大学的文学社会学研究中心。主要著作有：《人文科学与社会科学》(1952)、《隐藏的上帝》(1955)、《辩证法探索》(1958)、《小说社会学》(1964)《发生学结构主义》(1967)《文学社会学方法论》(1981) 等。

一 发生学结构主义美学的思路和方法

戈德曼师承卢卡契，特别是受到卢卡契《小说理论》某些观点的影响，但他的出发点又有别于卢卡契，他把卢卡契、皮亚杰与马克思揉合在一起，创立了“发生学结构主义”。他接受了马克思的从抽象上升到具体的逻辑方法、实践的观点以及皮亚杰发生认识论的结构同化、顺应的建构主义原则，连同他主要从卢卡契那里继承来的哲学术语，形成了其独特的发生学结构主义新方法、新思路。这里，所谓结构主义，是指研究的侧重点不在于一种世界观的内容，而是这种世界观所展示的范畴结构；所谓发生学，则是指研究这种精神结构是如何历史地产生的，研究一种特殊世界观和产生这种世界观的历史条件之间的关系。发生学结构主义的主要论题是从伟大的文艺作品得以产生和出现的世界观根源来揭示其本质。戈德曼这种发生学结构主义方法包括六个核心范畴：(1)“有意义的结构”(significant stracture)；(2)“超个人主体”(transindividual subject)；(3)“总体性”(totality)；(4)“世界观”(world view)；(5)“可能意识—客观可能性”

(possible consciousness – objective possibility); (6) "同构" (homology)。

所谓"有意义的结构",是指作为文本的一切文化活动的一切层次的结构本质。任何文本的历史具体性就在于个人主体的有意义结构被纳入超个人主体的有意义结构之中;只有这样,历史的、具体的文本才能得到正确的阐释。

"超个人主体"是相对于"个人主体"而言的,它是集体的主体,通过它的具体历史行动才产生一定社会的经济、政治和思想文化。

"总体性"是从卢卡契那里吸收来的重要范畴,是指在历史发展过程中形成的某一特定时期社会各阶级、集团之间相互关系的总和。

"世界观"不是如通常所指的人们对世界的总的看法,而是指一个时代许多主要的集团共同具有的意识、观念,正如戈德曼所说,"当每一个集团都趋向一个总体的社会组织的时候,我们把这种精神结构称之为世界观","世界观构成了集团的'集团意识'"[1]。对个体来说,它是客观的,具有改造世界的能动性的意识。

"可能意识—客观可能性",是指某一集团的意识即世界观,在其集团成员处于对它尚未认识和可能认识的中间阶段的状况,作为世界观,它是一种潜在的可能意识,具有被个人主体感知、认识和接受的客观可能性,正是这种客观可能性使个人主体有可能接受集团的世界观而上升为超个人主体。

"同构"是指作品文本与作者(个人主体)、社会集团(超个人

---

[1] 戈德曼:《文学社会学的方法》,第60页,牛津1981年。

主体)在结构关系上的一致和契合。它可以是有意识的,也可以是无意识的。

戈德曼就是紧扣上述范畴,把它们应用于文学艺术活动的阐释,从它们的辩证运动和推演中建构起发生学结构主义美学原理。六范畴中首要的是"有意义的结构",他由此出发,阐释文学作品,并逐步把范畴纳入到阐释中来。

戈德曼明确指出:"作品就是一个有意义的结构。"[1]"有意义的结构"这一概念在他的美学理论中具有举足轻重的地位,构成其整个理论的基本支撑点。他认为"有意义的结构"是判断文学作品内在意义的最有效工具。他指出,文学创作是作家通过自身的努力,"制造一个由其思想、情感和行为组成的有意义的连续结构"[2],这种结构一方面涉及到某一文学作品的各部分内容要素之间的关系,另一方面又与整个社会集团及世界观有着内在的联系。这里,戈德曼借鉴了语言学结构主义理论的研究成果,也把"结构"作为自己理论的基本概念,同时又对结构主义的"结构"概念进行了根本性的改造。他的"结构"概念更多地涉及到的是内容方面的要素,而且他打算通过结构这一概念把所包含的思想内容与社会历史沟通起来。

他认为,"有意义的结构"的另一重要特征是开放性。在戈德曼看来,"有意义的结构"是处在不断的运动变化之中,因而具有历史性、运动性和开放性。它并不是一种静止不变的和僵化的内在结构,而是与更广泛的社会精神和政治结构密切相联的动态结构。"有意义的结构"的形成过程乃是一个寻求平衡的过程。戈德曼认为,结构的形成起源于这样一个基本假设,即"人类的一

①② 戈德曼:《文学社会学的方法》,第58、85页,工人出版社1989年。

切行为是对一种具体境遇作出一种有意义的反应，并由此趋向于在行动主体和行动对象，即周围世界之间建立一种平衡的尝试”[1]。换言之，即个体及其所组成的社会集团寻求一种统一一致的方式去处理他们与周围环境发生的种种关系的努力，即他们试图通过他们的实践行为在自身与环境之间建立起一种平衡。这样一种建立平衡的努力在文学上的表现，便是“有意义的结构”的形成，或者说文学作品的被创造。

在论述“有意义的结构”的形成过程时，戈德曼深受皮亚杰的发生认识论的影响。他运用皮亚杰“顺应”和“同化”这两个基本概念来说明结构的形成和发展。他指出，在对现存的精神结构的同化与对外在世界结构的顺应之间存在着对抗，这种对抗的结果，往往造成了旧的平衡和旧的结构的解体，并形成了一种新的平衡和新的结构。这样一种基本看法有其合理的一面，即从主客体相互作用中认识文学创作。不过如何更深入细致地用皮亚杰理论来说明文学现象，戈德曼的论述还过于粗糙。

另外，“有意义的结构”还有一个重要特征，这就是它处在一个从部分到整体和从整体到部分的不断的循环过程之中。戈德曼指出：“从这种观点来看，真正重要的作品和——通过创作者——归根结蒂碰巧是创作的真正主体的社会集团之间的关系，与作品的部分和整体之间的关系属于同一范畴。在这两种情况下，我们面临的都是一种理解性的结构的部分和整体之间的一些关系。”[2]他认为，文学作品作为一种“有意义的结构”，首先是与包含它的整个社会大结构联系在一起。这样，只有从整体（包含文学作品在内的社会大结构、作家心理的中间结构）与部分

①② 《论小说的社会学》，第230、234页，中国社会科学出版社1988年。

(作为"有意义的结构"的文学作品)的不断的循环过程中,我们才能深刻地把握住文学作品。这与伽达默尔"解释学循环"理论不谋而合。

正因为有意义的结构具有上述一些特征,所以它对文学就十分有价值。作为一种"有意义的结构",文学作品之所以被社会所接受,就是因为它具有种种功能,而这种种功能就植根于这种特殊结构本身的性质和特征之中。比如,文学作品成为一个更大范围的社会结构的一部分,这样,一方面它对于社会有价值,因为不考虑文学作品这种"有意义的结构"的功能和意义,就不能理解它本身。而当文学作品与人类的社会相联系时,那么它的结构便具有了功能性。

戈德曼正是通过"有意义的结构"范畴,把个体与集团、文学与社会、审美与历史联系在一起,指明了个人主体的结构只有融入超个人主体的集团意识即世界观的社会结构中去,文学作品本文的意义才能在更大的总体性文化结构中得到说明。他虽然并不否定艺术家个人的创造作用,但他认为这只是次要的,从发生学结构主义来看,个人的创造最终为集团的世界观所支配。他说,"文学创造的集体性来自这一现象:作品世界的结构与某些社会集体的精神结构是同源的,或者有着可理解的关系,而在内容方面,也就是由这些结构所支配的想象世界的创作方面,作家有着完全的自由。他的个人经验的直接运用,对于创造这些想象世界来说也许是常有的和可能的,但决不是主要的"①。

从这种发生学结构主义立场出发,他提出评判艺术作品高下优劣的审美标准和价值尺度,也在于其与集团意识、倾向特别

① 《论小说的社会学》,第235页。

是阶级意识的结构是否相吻合、一致。戈德曼认为，艺术作品的魅力在于它是一种有凝聚力的内在结构。它在表现集团意识时，赋予集团意识以凝聚力。一般的集团意识，如家庭、行业、民族、邻里的集团意识是缺少凝聚力的。由一切社会集团共同影响的个体意识也是没有凝聚力的。通过对各社会集团进行系统分析就会发现，最简化单一、最有凝聚力的社会集团是社会阶级，最有凝聚力的意识形态便是这些阶级的世界观。这样，伟大作品内在结构所具有的凝聚力就同社会阶级的意识形态的心理结构具有异质同构关系。因此，在戈德曼看来，正是作家的社会集团世界观渗透了并指导着作家对文学意义的探求。因此，一切艺术家都不过是阶级这个实际创造主体的代言人，世界观则是使伟大作品具有凝聚力的内在结构的发生根源。据此，戈德曼提出他衡量伟大作家和作品的基本尺度："伟大的作家恰恰是这样一种特殊的个人，他在某个方面，即文学（或绘画、观念艺术、音乐等）作品里，成功地创造了一个一致的、或几乎严密一致的想象世界，其结构与集团整体所倾向的结构所适应；至于作品，它尤其是随着其结构远离或接近这种严密的一致而显得更为平凡或更为重要。"[①] 不过戈德曼也强调文学的双重性质，即"既是高度个性化的，又是高度社会化的"。文学意义从来也不是某种世界观的简单复制，恰恰相反，作家大大推进了结构的前后连贯的程度，而这种前后连贯，迄今为止，集体意识的本身只不过是以一种大致不差的现成方式来获得。[②] 戈德曼至少打算解释，文学既是创造性的，又是受制约的，既是独立的，又是决定了的这种不可避免

① 《论小说的社会学》，第 236 页。

② 转引自《当代西方文艺理论导引》第 182 页。

的复杂观念。这一观点是辩证的。

戈德曼曾对自己的发生学结构主义美学方法作了如下概括,他说:"凡是伟大的作品都是世界观的表现。世界观是集体意识现象,而集体意识在思想家和诗人的意识中达到观念或感觉上最清晰的高度,思想家和诗人在作品里也表现世界观,而史学家则使用世界观的概念去研究作品,把世界观运用到作品文本时可以帮助他得出:(1)所研究的一切著作中主要的东西。(2)整部作品中各组成部分的意义。"①

这种方法的特点是适合于人文科学研究,是"科学地研究文学和哲学的方法"。戈德曼创立这种方法,一方面吸收了当时语言学结构主义的思路,另一方面又努力克服其无视人、忽略历史的弱点。他越过人主题(世界观)作为真正的历史主体置于结构的中心地位,解决了这一难题。他说:"以语言学作为基础的结构主义是目前人文科学中强大的理论运动。因此,把结构主义语言学作为它的规范,这样的结构主义就最终否定了人的创造作用,而将一切创造因素都归为结构。在人文科学中目前最尖锐的争论是,究竟是人,还是结构,引起了历史的变化。与以语言学为基础的结构主义相反,发生学结构主义断言,无论如何,结构不断取代人作为历史的主体。"② 这是一种人与结构相结合、历时和共时的独特的结构主义方法。此外,他还从作品内部统一性和异质因素角度表明了自己的方法与一般结构主义的区别。他从发生学结构主义出发,指出:"伟大的文学、艺术或哲学的作品都极可能构成凝练而有意义的结构,因而,客体'划分'似乎是在一开

① 《西方马克思主义美学文选》,第561页。

② 《文学社会学的方法》,第149页。

始就进行的。然而，注意对这种假设的绝对信任的诱惑，尤为重要。实际上，作品可能包含着那些应与其本质的统一性相区别的异质因素。而且，尽管对于那些孤立的真正重要的作品而言，作品统一性的假设似乎完全可能，而在我们探讨同一位作家的全部创作时，这种可能性就大大减少了。"[①] 在此，戈德曼有同结构主义一致之处，即承认伟大作品存在着内在的统一结构；又有同结构主义不一致之处，即指出同一作品内部或同一作家的不同作品内存在着背离结构统一性的异质因素。

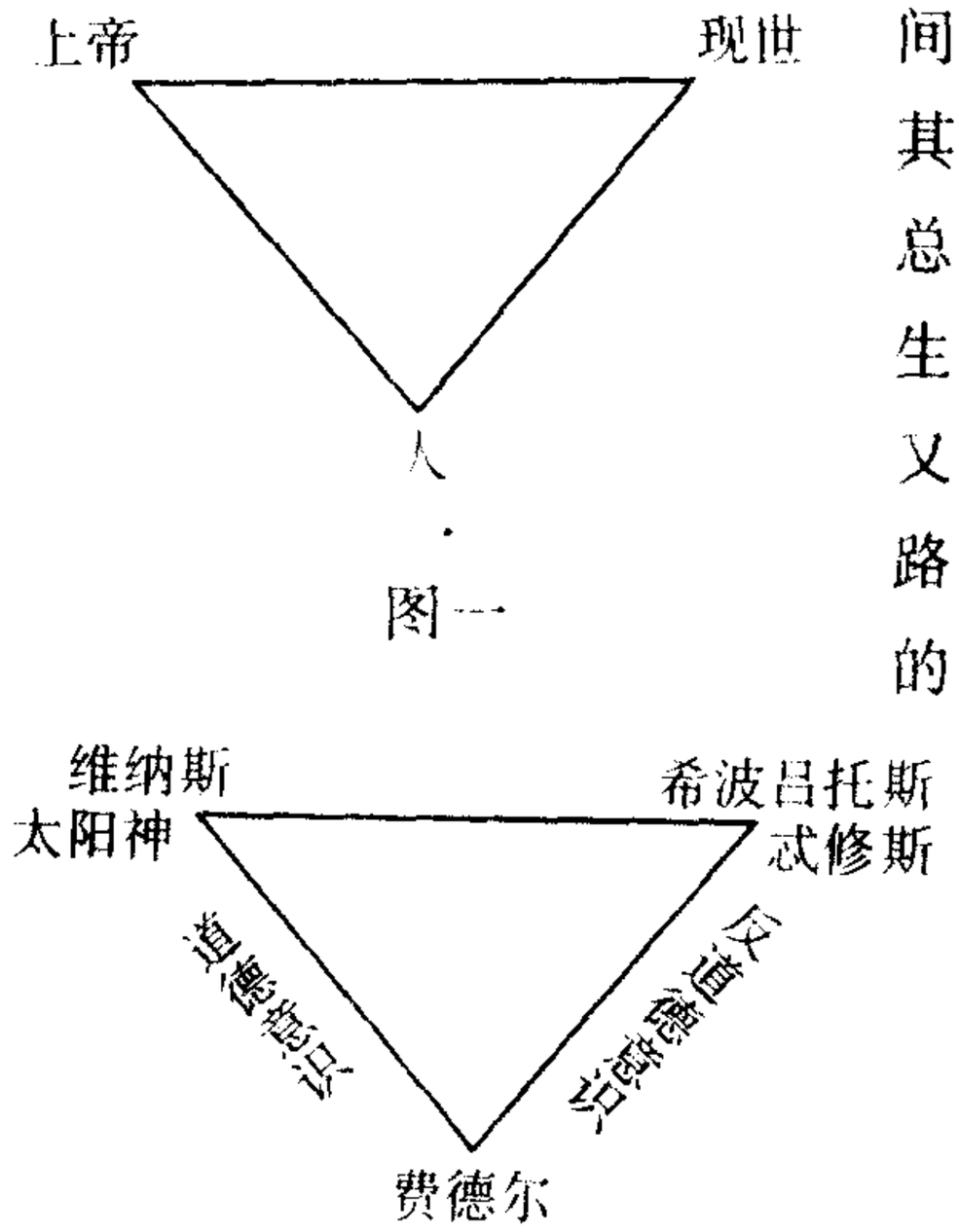
二 《隐藏的上帝》中的三角模式：发生学结构主义美学的应用

如前所述，发生学结构主义美学的基本原则是，分析和揭示具体作家、作品的内在精神在结构上与某个阶级、集团世界观的一致性及其程度，并以作家、作品是否体现了社会阶级、集团的世界观所具有的凝聚力，作为其文艺批评最重要的美学标准。《隐藏的上帝》正是应用这一原则进行文学批评的范例。

《隐藏的上帝》是戈德曼的代表作，该书用发生学结构主义方法分析拉辛、帕斯卡尔等人的创作。他指出，拉辛作为诗人与帕斯卡尔作为哲学家在个人心理上是截然不同的，但他们的作品之间却"存在着相联关系"，他从拉辛和帕斯卡尔的作品中发现他们共同的东西，"即存在一种不再是纯个人的，并通过他们的作品表现出来的现实。这就是世界观"[②]，就是对理性既肯定

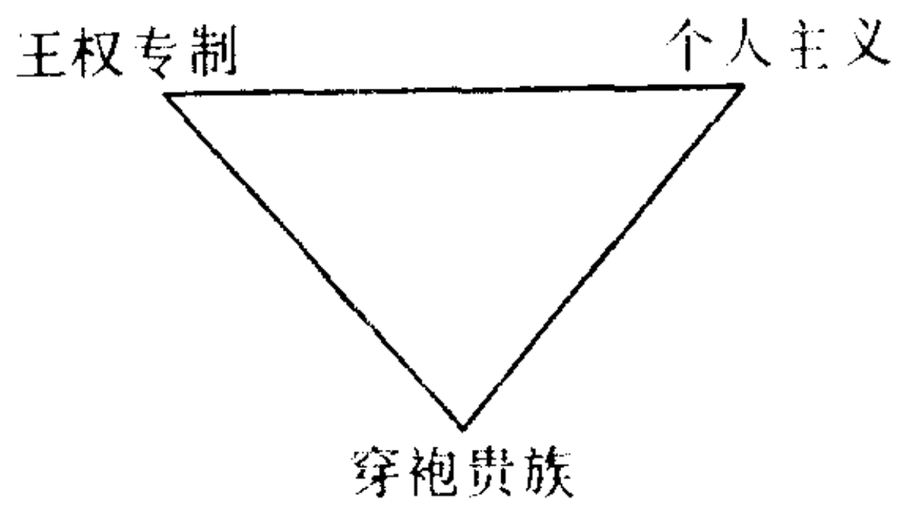
① 参见《文学中的发生学结构主义方法》，载《小说社会学探索》伦敦 1975 年。
② 《西方马克思主义美学文选》，第 556 页。

又否定的矛盾的世界观。他对拉辛的悲剧《安德罗玛克》、《布里塔尼乔斯》、《贝蕾妮斯》、《费德尔》等进行了结构分析,发现其所有作品大都体现了上帝、现世、人这一共同的范畴结构,三者之间又有一个三角模式(图一);其中作品悲剧主人公作为个人总是在上帝和现世的夹缝中求生存,人在世间既找不到上帝,又不满现世的王权统治,没有出路,而上帝和王权却从两个不同的方面,共同对悲剧的主人公施加压力酿成悲剧。如他分析《费德尔》一剧时将上述三角具体化为(图二):此剧中维纳斯和太阳神扮演了上帝的角色,他们为费德尔的道德意识支配着;而希波吕托斯和忒修斯则代表现世的反道德意识影响费德尔,在这两种世界观的冲突中,费德尔时时误入歧途,向女儿的情人表白爱情,因而陷入了悲剧。而且,戈德曼对拉辛悲剧的分析也没有停留在作品本身,而是把作品中的世界观与十七世纪法国某些社会集团的意识心理结构联系起来,认为拉辛的悲剧观与十七世纪穿袍贵族和詹森主义的宗教运动的世界观有同构对应关系。作为天主教的非正统派别的詹森主义,用神秘主义的帷幕隐藏着一种社会必然发生变化、动荡的理性主义思想。詹森主义运动在隐藏的上帝的权威和人类世界的理性主义的夹缝之间,矛盾重重,其世界观仍然是一个三角

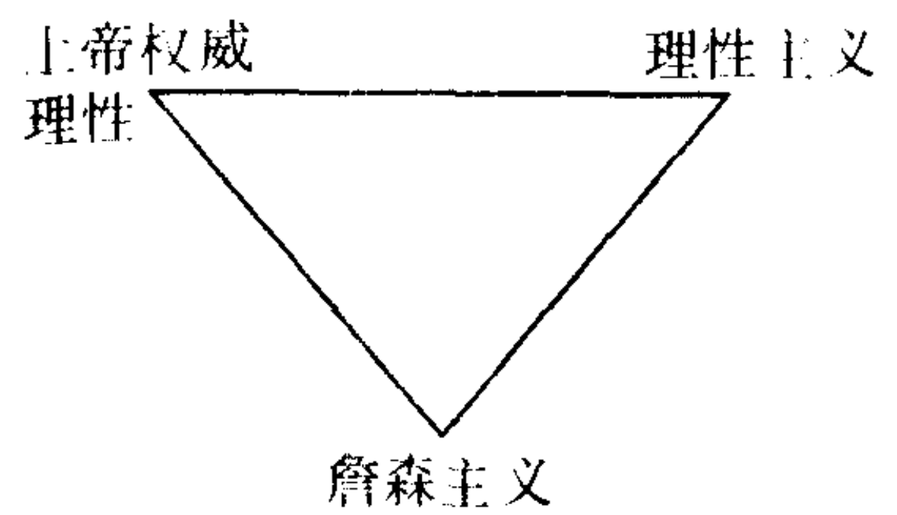


图一

图二



图三



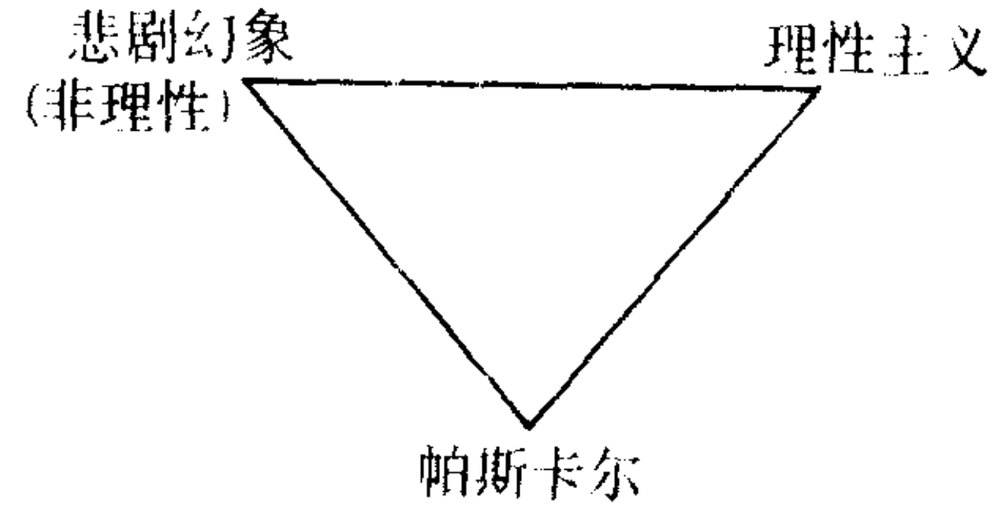
图四

形结构(图三、四)。他还认为，拉辛出身于小资产阶级家庭，他的戏剧与穿袍贵族、詹森主义的世界观以及十七世纪的法国社会三者都形成为三角形的同构对应，这样就形成了文学与意识形态、与历史的同构关系。由于拉辛的作品充分体现了社会集团的世界观，因而美学价值较高，成了不朽之作。

戈德曼还论述了帕斯卡尔的悲剧思想与理性主义的关系，并以帕斯卡尔的理性思想的内聚力的成功之处与大多数理性主义者的彻底失败相对照进行分析。帕斯卡尔在青年时代就曾积极致力于废除亚里士多德物理学的主要基石之一——自然"对真空怀有恐惧"的思想。他特别推崇当时两个刚刚立住脚的意识形态：怀疑主义和机械论的唯理论。也十分推崇这一理论的代表人物笛卡儿。他认为笛卡儿等人的理论在人类思想史上的重大意义在于，在社会领域里公正和自由；就智力方面来说，它建立了机械物理学的精神体系。他指出，笛卡儿也信仰上帝，但在他的哲学中，上帝的唯一作用是给予世界以轻轻一击，使它运转，以后便别无他事可做。就日常生活而言，理性主义更加倾向于接受一个通过理性秩序和世界的普遍法规来表现自己的上帝。

戈德曼指出，用理性主义思想和用悲剧的幻象来看待社会

和人类问题的角度是相同的,两者都认为个体无法找到任何空间和社会的指导原则;对它们来说,即使协调一致确实存在于物质世界和人类社会中,这也不过是理智的和自私的想法(每个人只关心自己的利益)自发地互相作用的结果。两者的不同在于,理性主义接受事情的这一面,相信这是基本的、必需的,这表明了它真正的宗教品格,认为理智能够发现真理;悲剧的幻象则置身于数学王国,因此它清楚地明白这一世界的不足。由此,我们也可勾勒出帕斯卡尔的思想的三角模式(图五)。



图五

戈德曼指出,帕斯卡尔的《思想录》跨越了横亘在物理和宇宙论的事实与人类事实之间的鸿沟,体现了理性主义与非理性主义的悲剧性冲突。卢卡契后来重新阐述的正是这一点。卢卡契认为上帝清晰的声音不再主宰人类的命运,因为曾创造了生命的声音现在已归于平静。人类必须独立生活,上帝的声音永归于宁静,这就是人类注定被征服,注定毁灭于胜利,终归于失败的原因。[①] 因此上帝的声音不再直接召唤人类。这种"隐藏的上帝"构成了悲剧思想的核心。

戈德曼指出,直到今天,我们仍难以把握"隐藏的上帝"的真实含义,就笛卡儿哲学观来说,尽管上帝总是存在但从未出现这个观点,是一个符号逻辑和可以接受的看法,就帕斯卡尔来说,

① 转引自董学文、荣伟编《现代美学新维度》第 321 页,北京大学出版社 1990 年。

对于一般意义上的悲剧的人而言，隐藏的上帝以一个比经验和直觉更为真实更为重要的方式存在。上帝常存又不常存，这就构成了悲剧幻象的真正中心。与理性主义者的上帝相同的是，悲剧的上帝确实没有从外部给人类带来任何帮助；不同与理性主义者的上帝是，他没有给人类提供他自己力量有效性的保证。

就这样，《隐藏的上帝》运用发生学结构主义方法对拉辛和帕斯卡尔两种不同类型的作品作出了独特而深刻的分析，揭示了两者世界观结构上的共通性。

三　小说形式与资本主义社会"同构"论

戈德曼并不满足于仅仅在对具体作家、作品的评论中应用发生学结构主义美学原理，晚年，他更致力于对作为一种文学体裁的小说在形式上与资本主义社会之间的结构关系的探索。在他主持布鲁塞尔利布尔大学文学社会学研究中心时，就集中探讨了这一课题。这一研究比以前的研究有两方面的推进：一是从具体作品的结构分析上升为对小说这种文学样式整体的结构进行分析；二是从主要着眼于作品思想与特定社会集团意识（世界观）之间的关系研究，拓展为研究文学与资本主义社会经济发展的结构关系，从而从上层建筑的意识形态的层次深入到社会经济基础的层次。他提出："小说社会学涉及的最首要的问题，就是小说形式本身和使它得以发展的社会环境的结构之间的关系，也就是作为文学体裁的小说和现代个人主义社会之间的关系问题。"①

① 《论小说的社会学》，第 10 页。

为了用资本主义社会的经济基础来直接说明小说形式这种文学现象,戈德曼提出了一种"同构"论。这使他的研究"涉及经典小说的结构与自由经济中交换结构之间的同源性,另一方面也涉及到它们二者在未来的演变过程中仍存在的某些类似"①。两者之间的这种结构上的"同源性"与发展中的"类似",就是"同构"现象。

在《论小说的社会学》一书中,他明确地指出,在一个随着市场而进行调整的商品社会中,小说的形式与一般拥有财产的人们的日常联系之间有着密切的对应关系。在此基础上他提出了"同构"论。他认为,尽管小说作为一种文学样式,具有极端复杂的形式,然而只要仔细分析,小说的复杂形式其实只是人们每天生活于其中的世界的形式,用他的说法就是:"小说形式实际上是在市场生产所产生的个人主义社会里日常生活在文学方面的搬移"②;因此结果证明,"在一个为市场而生产的社会里",即资本主义社会里,"小说的文学形式和一般来说人与财富、广而言之人与人的关系之间,存在着一种结构的同源性",就是说,重要的小说式样的结构和经济生活中的交换结构是严格同构的,"这种同构达到了这样的程度,以至于人们可以说,同一种结构自身就表现在两种不同层次上"③。显然,极端强调文学与经济基础的同构性乃是戈德曼美学理论的一个最重要的特色。

不仅如此,他还进一步研究了从十九世纪到二十世纪小说这种文学样式如何与资本主义社会的交换关系发生同源、同构的关系。值得注意的是,在论述这种同构性的同时,戈德曼还引

---

① 《论小说的社会学》,第2页。

②③ 《论小说的社会学》,第11—13、18—20页。

入一种中介因素，即在文学与经济基础的同构之间，往往还存在着一种既与文学作品、又与经济基础同构的集体意识即世界观。他认为，文学作品并不是一种实际的既定世界观的单纯反映，而是某一特殊集团的集体意识的升华。据此，他认为，在前资本主义社会中，作家所属的特定社会集团的世界观妨碍了经济结构对文学的影响，并协调了两者的关系。这种世界观好像提供了一个透镜，通过这个透镜，经济结构在它感觉到它影响文学意义之前就已受到了折射。但在资本主义社会中，消除经济和小说结构之间这些协调作用却与众不同，因为资本主义思想无处不在，一切无不受其影响，其他任何世界观都为其压倒。按照这一思路，戈德曼把从十九世纪中叶早期资本主义社会一直到二十世纪第二次世界大战后，小说形式的发展分为四个阶段，这四个阶段与资本主义经济结构的演变是对应的。他把这种同构、同步发展概括为：

（一）以竞争的市场出现为特点的早期资本主义社会，这种经济的自由竞争的放任主义使小说的注意力集中于主角个性的自我发展上。随着资本主义经济走向垄断，主人公个性特点也逐步消亡。

（二）十九世纪末到 1910 年之间，垄断资本和金融资本达到空前繁荣阶段，这种经济上个人自由的“消逝”被转换到小说中，表现为社团和集体的价值观念取代个人自由作为小说的内容。

（三）1945 年前，这个时期以政府对经济的干预为其特征，与此相应的是，在小说中性格的瓦解。

（四）1945 年后，后期资本主义开始“创立一个由自

主的……客观物体构成的世界”。在结构上它被转换为诸如罗布—格里耶的小说，其中人的个性已被贬低到物的地位。

戈德曼的“同构”论坚持了马克思主义社会存在决定社会意识这一基本观点，高度强调文学作品与经济基础、社会集团精神结构的同构时，也看到了文学具有的某些特殊性；不过，他的“同构”论对于意识形态之一的文学作品所具有的相对独立性和反作用则重视不够，特别是戈德曼把上述资本主义经济的发展纳入他事先构想的小说发展的框架之内，显得十分生硬，具有某种机械唯物论和庸俗社会学的倾向，这不能不说是一个缺陷。伊格尔顿认为戈德曼的发生学结构主义美学虽然很有辩证性，但也存在重大缺陷，“它把社会意识看成是社会阶级的直接反映，正如文学作品成了种种意识形态的直接反映一样。换言之，他的整个模式过于讲究匀称，不能适应文学与社会关系的特点，如辩证的冲突和复杂性、不平衡性和间断性。在他的后期著作《小说社会学》中，这种模式实质退化成了一种关于基础与上层建筑关系的机械论了”这个批评是一针见血的。

第四节　托多洛夫的叙事学美学理论

茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov，1939—），保加利亚裔法国文论家、美学家。他出生于保加利亚，在保加利亚读完大学，1963 年移居法国，在法国获得博士学位，1968 年进入法国的国家研究中心从事文学研究，后被聘为该中心研究员，又兼

美国哥伦比亚大学客座教授。他的主要著述有《〈十日谈〉的语法》(1969)、《幻想:对一个文学类别的分析》(1975)、《散文的诗学》(1977),另外还主编过《文学理论》(1965),发表了若干篇论文。

一 坚持系统化原理的"阅读"理论

托多洛夫的目标是建立散文的诗学。他这样做主要是针对占统治地位的正统文学批评的两种模式:要么通过文本来探究文本外的某些东西,如作者或"社会";要么试图通过评论的过程来详细解释文本,而这种评论说到底不过是一种释义。他提出了名为"阅读"的第三种方式,即把对个别作品的关注同对作品诗学的较全面的认识结合起来。"阅读"把个别作品看作是自主的系统,但又避免了单纯的死扣文本的解释,这种"阅读"关注的是文本作为一个系统所处的地位,以及这一系统与更大的系统的关系。这正体现了结构主义的系统性原则。

托多洛夫在他的《如何阅读》一文中,区分了三种不同的文学研究和批评的方法:投射、评论、诗学。他认为:"投射"是批评家通过文学作品对作者,或对社会,或对他感兴趣的其他某个批评对象进行研究的一种阅读方法;某些心理学上的批评——如弗洛伊德的,某些社会学的批评——如马克思主义的,都是在批评上采用投射的方法的实际例子。"评论"是对投射的补充方式。投射竭力贯穿作品并超越作品,评论则自始至终在作品的内部进行;评论的极限是释义——释义的终极则是作品本身的重复。"诗学"是探寻特定作品中所体现的一般原则。

接着,托多洛夫阐明了"阅读"与这三种方法的关系,指出,

"阅读"与投射的不同之处在于:"阅读"不仅承认作品的特殊性,而且承认作品的自主性;投射则一概否认。"阅读"与评论的关系比较密切,评论实际上是一种原子化的阅读,而"阅读"则是一种系统化的评论。"阅读"的基本假设是作品的完整性和独立性,其目的是通过分析而看出作品的特殊属性。但特殊性并不是绝对的,作品也必须建立在共同性之上。与投射相比较,"阅读"并不否定"反映"的观念,但却更尊重作品的独立性和特殊性。"反映"虽有可能,但作品的意义不能外求于作者身世和时代背景。与"评论"相比,"阅读"可看作是一种有系统的评论,相比之下,"评论"本身则显得支离破碎。而"阅读"与"诗学"之间有相辅相成的关系,前者必须借助于后者的理论,利用它的工具和概念。但"阅读"的目的并不仅仅在于在个别作品中寻求共同的概念以证明理论的正确性,它的目的是作品本身的内在体系。

他还认为,"阅读"可以与另外两种紧密相关的批评方法——解释和描述联系起来看,阅读与传统的"解释"和"描述"有相同之处。所谓"解释"通常是以一种意义体系代替原作中的外表的意义体系,也就是从原作品"制造"出另一个"作品"。这种方法在西方源远流长。"阅读"也可包含"解释",不同的是后者以另一种意思或文本代替了原来的意思或文本,而前者却着重指出两者之间的关系。至于"描述"则是以语言学的术语来分析研究作品。"阅读"与"描述"也有所不同,"描述"以语言范畴为对象,而"阅读"则是理解文学作品的特质,这种特质包括把语言融会于文学之中。"描述"只考虑共时的因素,而忽略了时间秩序;"阅读"则认为历史安排、前后秩序有其特定效用,应予以重视。当然"阅读"也应参考"描述"、"解释"的成果。

"阅读"方法着重在观察作品的不同层次、因素之间的相似

处，这种过程被托多洛夫归纳为“叠加”（superposition）和“定形”（figuration）。所谓“叠加”包括对立、对等、排比，甚至因果、连续、转折、排斥等修辞关系；所谓“定形”则是以语言中现有的修辞格放大到故事的组织层次，使全篇故事的结构呈“定形”状态。

文本是多层次的，读者在接近一个带有复杂性的文本时，定要作出选择，比较强调与自身更为重要的部分。在考察对一个作品作出各种评价的阅读时，托多洛夫指出，我们谈及的阅读不单纯是正确与否的问题，而是我们阅读时所发掘出的意义多与少的问题，是我们阅读时所使用的技巧合适与否的问题。

托多洛夫特别强调了“阅读”与描述的区别，因为，托多洛夫所说的描述，恰好是许多人认为结构主义研究个别作品时所使用的那一种方法，也就是人们有时称作“风格学”的那种方法。在介绍这种描述的批评方法时，托多洛夫除了谈到其限于语言范畴和共时因素这两个特点（已如前述）外，还列举了三个重要假设，以便把描述与结构主义的正确阅读区别开来：

1. 我提到描述时假定，文学话语的种类是固定的，唯有组合是新颖的；描述的模式总是维持原样。

而对阅读而言，任何一个文学文本既是先前存在的样式的一个产物，同时又是整个系统的一种变形。只有准文学的表现形式才是因循守旧、毫无转机的。

2. 描述认为，一个文本的语言种类在文学层次上自然而然也是恰当的。

而对阅读来说，文学作品系统地破坏语言层次的独立性；文学作品根据它们所特有的一种适当性组织自己，并

以一种独特的方式连接语法和主题成分。

3. 对描述来说,作品各要素的实际有序化并不重要,描述有助于我们把诗学结构诉诸文字。

就阅读而言,作品的任何部分,无论是主题还是结构,都是有意义的。[1]

托多洛夫提醒人们,要"阅读"对作品所作的多种解释和描述,不管它们最终多么不能令人满意,但若没有解释和描述的实践,我们就不会重视文学作品的语言、语法方面的问题。但也不能停留于解释和描述,而应上升到系统化的阅读,即真正文学的、美学的阅读。

二 《十日谈》中的叙事语法

在另一篇文章《叙事语法》中,托多洛夫分析了薄伽丘《十日谈》中的四篇故事,提出了著名的叙事语法理论。

他对《十日谈》所作的"语法分析"的基本假设是,人类有一种"普遍的语法",所有的信息系统都遵循着这种"普遍的语法"。既然人们对语言的语法了解得比较详细,那么语言的语法便可成为叙事语法的模式。因此,托多洛夫认为叙事作品也可以从类似语言的语法的三个层面来讨论,即:"语义学"(semantics)、"句法"(syntax)和"动词体"(verbal aspect)。托多洛夫的讨论着重于"句法"层面。

"叙事语法"处理的是深层组织,而深层单位可分为"命题"

① 托多洛夫:《散文的诗学》,第246—247页,牛津大学出版社1977年。

(propositions) 和"顺序" (sequences) 两类。"命题"是基本单位,是深层的叙述句;"顺序"则由相关的命题系列或叙述句组成。一个故事可以包含一至数个"命题","命题"的结构则与平常句子大致相同。"命题"由"主词"、"谓词"构成。"主词"代表人物或其身分地位;"谓词"代表故事现状的改变和发展。托多洛夫还提出了形容词的重要性,认为形容词(或修饰词)可代表主词即专有名词(人物)的属性,而这种属性又可分成三类:"状态" (states)、"特质" (properties) 和"身分" (conditions status)。"状态"指的是较短暂的特征,如喜怒哀乐;"特质"比较固定,包括由人为培养而成的属性,如心地的善恶、脾气的好坏等;"身分"是较外在、不能自主控制的属性,也较难改变,如性别、出身、婚姻状况等。属性的变动、种类、分配及处理方法,可成为不同性质的故事分析的标准。如《十日谈》中,许多故事都可看作善恶状态的改变;而其特质的分配又与基督教教义有关;人物的社会地位或出身与妇女的已、未婚身分,又常常是故事结构或人物行为的标准。

动词代表故事中人物的"行为"或"活动"。《十日谈》的行为可用三个基本动词表示:对现状的"更动"、对法令俗约的"触犯"及因触犯而受到的"惩罚"。谓词还可有其他属性或性质。这些属性、词位可以用符号表示,如:以 Y 表示受害者,以 X 表示侵害者,以 C 表示动词"惩罚",以 obligatory 代表命题的"必然"语态,则"(YCX) obl"简洁地表示命题"受害人必须惩罚侵害人"。托多洛夫还论证了《十日谈》中命题的三种结合关系:时间关系、逻辑关系、空间关系。前两者有严格的公式变化规则。

时间关系用符号表示,有下列两种:

$$XA+\cdots\cdots+XA \qquad XA+\cdots\cdots+XA-A$$

其中 X 代表角色,A 代表属性,－A 代表 A 的反面,……代表其他命题,＋表示命题时间上前后的连接。举例来说,前式为"某甲生性妒忌,经过某个事件之后,某甲仍不改其妒忌"。后式为"某甲生性妒忌,经过某个事件之后,某甲不再妒忌"。

逻辑关系的基本符号式为:

$$XA \Rightarrow Q \qquad Q \Rightarrow XA$$

⇒代表因果关系,Q 代表结构不定的命题。举例来说,前式为"某甲的妒忌是造成 Q 的原因"。后式为"某形势导致某甲妒忌心发作"。若以 a 代表"更动"动词,则:

$$Xa \Rightarrow Q$$

举例来说则是:"某甲勾引有夫之妇导致某乙的愤怒。"若以 b 代表"触犯"的动词,则:

$$Xb \Rightarrow \begin{cases} Y - cX \\ YcX \end{cases}$$

表示"某甲的触犯行为导致某乙惩罚某甲"或"某乙未惩罚某甲"。它们的组合式是:

$$(XA \Rightarrow XB)\text{cond.} + \cdots\cdots + XA \Rightarrow Y - B$$

托多洛夫在考察了《十日谈》故事的语义性质之后,把所有的故事分为偏重于"属性"变化和偏重于"报复"性质两大类,此外还有些不明确的例子,不能用公式概括。托多洛夫这种缜密的研究方法,既继承和发展了普洛普等人的叙事理论,也开创了结构主义叙事学的先河。

托多洛夫在《十日谈》的语法分析中给"情节"下什么定义,读者只能从他的论述过程中推断出,那大概是指用最简洁的概要行式所表达的叙述的核心活动。这标志着他抛开了自己通常的做法,没有采用俄国形式主义的区别法,将情节或者说

"sjuzet"(叙述中各种事件的艺术布局)与事件或者说"fabula"(按照原因——年月顺序出现的事件)区分开来。由于看到《十日谈》四篇故事的情节有很多共同之处,托多洛夫用图解的公式表现了它们的抽象结构。(符号"→"表示两种活动之间限定继承的关系。)

X 犯法→Y 应该惩罚 X→X 试图逃避惩罚

→{Y 犯法 / Y 也认为 X 没有犯法}→Y 没惩罚 X

托多洛夫为他的图解做了八条注释,其主要意图是把对叙述中"情节"的研究限制在语言特别是句法模型里。他提醒人们注意:情节的最简短的概要可以很自然地用一个句子来表明。在语言种类与叙述种类之间,存在着极为相似之处。分析这个叙述句子时,可以发现三个相当于"词类"的实体。(1)此处用 X 和 Y 表示的人物相当于专有名词。它们用作句子的主语或宾语。(2)动词。此处的动词指犯罪、惩罚、逃避等,这些动词都有共同的语义特征,它们表示一种活动,修饰前面的主词(人物)。(3)若分析其他故事,我们一定还能看到另一种叙述语词类:形容词。它只表示性质和特征并不改变其所处的环境。①

托多洛夫把这种"句子"组织成的横组合单位称之为"序列"(sequence)。他并指出:序列即被读者理解为一个完整的故事,这种"完整"的印象是由对最初的句子有所变动的重复引起的。例如,第一个和最后一个句子可以相同,但它们的语气或者语类都可以不一样,要不然就是人们可以从不同的角度去理解它们。在我们所举的例子中被重复的是"惩罚":先是情态上有变化,然

① 转引自《当代西方文学理论》第 68 页,四川文艺出版社。

后又被否定。[1] 托多洛夫将这种以变化和重复方式结尾的句子接续现象看作《十日谈》的叙述拱形结构。从故事情节来说,这是"从一种平衡到另一种平衡的转移……两个平衡时刻相似而又有差别。它们被一段不平衡隔开,这段不平衡由一堕落过程和一改进过程构成"[2]。托多洛夫说明《十日谈》中所有的故事都与这一概要相符。与普洛普不同的是,他的分析并不局限于某一特定的资料体,其目的是增强对文学的理解,至少是增强对文学中"情节"这一范畴的理解。因此他把自己的研究项目说成是对可能会出现的情节类型学的潜在贡献,这种类型学将接过、详细说明、提炼或超越他所提供的概念框架。

三 奠定了结构主义叙事学的基础

托多洛夫的研究主要是围绕着叙事作品,从结构主义"科学"的角度来对文学加以分析。除《十日谈》外,他还分析过《天方夜谭》和普鲁斯特、詹姆斯等许多作家的复杂的作品,在此基础上,他在1969年提出了"叙事学"(narratology)的术语,从此早已有之的对叙事作品的研究才有了一个学科名称。在他看来,叙事学应是对"叙述的本质和叙述分析的几条原则,提出一点一般性的结论"[3]。在这种观点看来,叙事学研究的对象是叙事的本质、表现、功能等,是叙事文本的普遍特征,不考虑叙事的媒介,即不管它是用文字、图像,还是用声音来叙事。稍后,另一位法国

①② 转引自《当代西方文学理论》第68、69页。

③ 托多洛夫:《叙述的结构分析》,见王逢振、盛宁、李自修编《最新西方文论选》第123页,漓江出版社1991年。

学者热奈特有感于当代大众传媒的多样性，并各有其不同秉性，就将叙事学划定为只对叙事文学的研究，不涉及影视等部门。此后，关于叙事学的权威定义就大体有此两种。

托多洛夫的叙事学受到了二十世纪以来语言学研究的很大影响，他将法国象征派诗人瓦莱里的一句话视为知音——“文学是而且也只是某些语言属性的扩展和应用。”① 那么，按这种观点来看也就很自然地会将叙事作品看做是一个陈述句的扩大，就会在作品研究中进行语言学的分析。他指出，从文学研究“科学性”的角度来看，“文学只是一种中介，一种语言，而诗学用它来表现自己”②。

托多洛夫的叙事学集中关注叙事时间、叙事体态和叙事语式等几个主要方面。叙事时间包括作品讲述的时间对事件时间的压缩和延伸，如“一年过去了”，用很短的时间概括了一年，它是压缩，而“说时迟，那时快”，将瞬间动作细细道来，则是叙事时对事件、时间的延伸。叙事时间上还包括“连贯、交替和插入”，连贯是并列几个不同的故事，上一个故事结束，又开始下一个故事；插入是把一个故事插入到另一个故事里去，形成故事套故事的结构；交替是同时叙述两个故事，头一个故事还未完，就中断了去讲第二个故事，第二个也未讲完，也中断了去续讲头一个，交替进行。在叙述时间问题上，托多洛夫还注意到了写作时间与阅读时间的关系。

叙述体态是表达故事中的“他”与叙事话语中“我”的关系，即作品中人物与叙事者的关系。托多洛夫将其分为三种。(1)叙

① 托多洛夫：《散文的诗学》，第19页。

② 《最新西方文论选》，第130页。

事者大于人物("从后面"观察),这时叙事者知道每个人分别所见到的感受到的,而人物却不知道别人都了解到什么,此外,叙事者还能知晓人们都想些什么,他们内心的愿望等等。如托尔斯泰的小说《三个死者》中,先后写了一个贵族、一个农民和一棵树的死亡故事,他们的事叙事者全知道,而当事人就不知道别人的故事。(2)叙事者等于人物("同时"观察)。在这时,叙述者和人物知道的同样多,在人物对于事件没有找到解释以前,叙述者也就不能向我们提供。这种叙述体态可以用第一人称,也可用第三人称,如卡夫卡《城堡》里就有第一人称到第三人称的转换,但始终保持了"同时"观察的状态。(3)叙述者小于人物,("从外部"观察)。在这里,叙述者比作品中任何人物都知道得少,他可以在作品中讲述人物的所见所感,但没有进入人物的意识,他在描写人物活动时,不能写出人物的动机,仿佛只是一个旁观者。托多洛夫认为这类叙述的系统运用是二十世纪才出现的,因此在作品表达上的实例比前两种都少得多。

叙述语式涉及到叙述者向我们陈述、描写的方式。就是说,作家可以是向我们"展示",也可以只是"说出"事物,这就需用两种语式:描写和叙述,或话语和故事。这两种语式与两种叙事方式有关,即同编年史和戏剧有关。在编年史中是一种纯叙述,人物一般不讲话;在戏剧中,故事就在人物对白中演示,没有叙述者的话语。不过在许多作品中,叙述与描写往往兼杂着,甚至就在一个段落中可以既讲述故事,也描写故事的氛围、状况等。

托多洛夫和巴特等都认为,小说的基本结构与陈述句的句法可以类比。在标准语句即"主语+谓语+宾语"的格式中,小说中人物相当于主语,他们的行动相当于谓语,他们行动的对象、结果等相当于宾语。在陈述句中的动词谓语可以归纳出若干基

本类型，同理，各类小说中也有常见的谓语，如爱情小说中常用“追求”、“接受”等，战争小说常用“隐蔽”、“攻击”、“消灭”等。在小说中的动词谓语可以随着情节演化而有连结或转化。托多洛夫曾以侦探小说为例，指出它包含了两个基本部分，前一部分为“犯罪”，后一部分为“侦破”[1]。正是由于前一部分的实施才引发了后一部分，它们各还可分为若干细部，如犯罪部分可以包括犯罪动机的形成、行动的实施、结果等，侦破部分可以有发现案情、进行侦破、缉拿案犯等。至于动词谓语的转化，则使小说由原来情节的平衡转为不平衡，以后又转为新的平衡，他将此称为叙事转化。

托多洛夫曾以普洛普在《民间故事形态研究》中用过的俄国民间童话《雁鹅》为例来看转化的状况。故事中，小姑娘忘了照顾弟弟，弟弟就被雁鹅趁机掠走，于是小姑娘就去找寻，她依靠小动物的帮助找到了弟弟，又在河流、苹果树等帮助下摆脱了雁鹅的纠缠，终于回家。在普洛普那里，他认为俄国民间故事总共有三十一个功能，其中任何一个故事都不具有全部的数额，以《雁鹅》来说，它具备了三十一个功能中的十八个功能，而托多洛夫将它简化为五个主要单元，它们依次为：

(1)开始时的平衡状态；

(2)小弟弟被掳而造成失衡；

(3)小姑娘觉察到失衡；

(4)小姑娘找回小弟弟；

(5)回家，重新建立了平衡状态。

托多洛夫认为，上述五个主要单元之间，在时序上、因果上

---

① 见托多洛夫《散文的诗学》第42--52页。

是"连结"的,而在内在逻辑上则有一种转化关系。如该故事中,(5)是(1)的重复,(3)是(1)和(5)的反面状况,(2)与(4)相对称,等等。

托多洛夫对"转化"下过一个定义,指出"转化的实质,就像已经指出的,乃存在于某些项目向它的对立或矛盾的方面转变"[1]。具体来说,他还将转化分成了简单型和复杂型两大类别。简单转化有下述六种:

(1)语态的转化,它涉及事件发展的或然和必然等,语词上多由"可能"、"必定"、"应该"等作为表征;

(2)意向的转化,它涉及发出谓语动作的人的意图,常用"试图"、"设想"等语词为表征;

(3)结果的转化,它是标明意向在实施之后的结果,其代表性语词有"终于"、"毕竟"等;

(4)方式的转化,这是谓语动作的修饰成分,常以"急于"、"努力"等为表征,是指明谓语动作实施的方式;

(5)语势的转化,代表性语词有"正在"、"刚刚"、"已经"等;

(6)状况的转化,对某一状况的否定,如"不曾"、"并未"等。

在这简单转化的系列中,只涉及到对一个动词的关系,而在复杂转化中,则涉及到了两个动词,其中一个动词缺乏单独存在的权利,如"小姑娘请求小刺猬助她一臂之力"、"雁鹅发现小姑娘带走了她的弟弟"。复杂转化也有六种具体格式:

首先是外形转化,它是一个动词取代另一个动词,如"甲佯装昨晚没有出门",后一动词是显示出的外形,但它实际上是虚假的。

---

① 托多洛夫:《话语中的文类》,第29—30页,剑桥大学出版社1990年。

以下还有五种复杂转化，即认知转化、描述转化、假定转化、主观转化和态度转化。在这些转化中，两个动词之间各有其不同的关系。“小姑娘得知雁鹅掳走了弟弟”，这是认知转化，而“小姑娘认为雁鹅掳走了弟弟”，这是主观转化，因前一转化只是对事实的了解，后一种转化则是表达谓语动作发出者的主观臆测。

托多洛夫认为，在简单的叙事中会用上简单转化，而在复杂的故事中还会用上复杂转化。在托多洛夫对于文学叙事行为的研究中，确实体现出一种要用“语法研究”的方式来探究文学的思路。这种结构主义方法，为叙事学的建设奠定了基础，同时，也确实在某些方面、某些角度揭示了叙事文学的客观规律，有其一定的合理性。但同巴特一样，托多洛夫的“语法研究”也存在把丰富复杂的文学现象简单化的毛病，其局限性也是显而易见的。

托多洛夫不仅对叙事学研究作了结构主义的研讨，还对文学研究的其他方面也作了类似的探索。如在文学史研究上，他提出了几种文学史模式，其中包括：“植物生长模式”，认为文学文体经历了生长、成熟、衰亡等过程，代代承传；“白天—黑夜模式”，即一种文学潮流之后，往往兴起与之相反的另一种文学潮流；“万花筒模式”，即文学史上各种风格、文体、流派的兴衰替继，不过是在原已具有的文学因子上重新排列组合而成，相当于万花筒中同样那些碎纸屑之类，经转动后就呈现出千姿百态。托多洛夫提出这些模式的用意在于，要使看来变化着的不同时期的文学现象在一些基本框架中展现，从而使得文学研究有规律可循。他还曾指出，“在诗学历史上似乎有从‘有机’模式（一种文学形式的产生，发展，成熟，死亡）到‘辩证’模式（命题——反命题——综合）的过渡”。如果说，托多洛夫用“模式”的方法来说明文学史的基本状况体现了从共时立场来处理历时对象的方法论

特征的话,那么,在这里模式的过渡一说则是将共时的系统重新用历时的方式来编码,从而使得共时与历时的研究有了一种平衡。这也多少可以克服一些结构主义文论非历史化的偏差。

托多洛夫的叙事学美学理论涉及的范围很广,从作品阅读到"语法分析",从诗学到叙事学,以典型作品的示范分析,来论证其叙事学的普遍适用性;他还扩大了叙事学的研究范畴,把叙事学从对神话、民间故事的研究转向叙事体的主要形式——小说,这是他不可磨灭的贡献,为叙事学的学科建设奠定了基础。不过他的理论也留下了不少值得商榷的地方。他在用语言学方法对叙事结构进行分类和具体分析叙事文学作品时,常常显得非常繁琐。不过托多洛夫坚持认为他的实证研究证实了存在叙事语法的设想,并且语言与叙事之间基本相似,是相互对应的。他坚信结构主义的信条,认为文学是语言的基本显现,文学作品归根结蒂是关于"语言"的作品,认为作家所做的无非是研究语言。他的一系列文章都把叙事作品的根本主题看成语言即叙述、讲故事本身,如《天方夜谭》突出强调的只是"叙事等于生命,没有叙事便是死亡"[1],甚至当他分析法国十八世纪作家拉克洛(P.Choderlos de Laclos)的较复杂的小说《危险的关系》时,也竭力引向写作本身,把写作(语言)行为上升为小说中故事的地位,并推演为叙事文学的普遍规律。他说,拉克洛的作品表明"每一部作品、每一部小说都通过自己的情节结构讲述自己构成的故事,自己的历史",它体现了"一切文学创作中这一事实",即"一部作品的意义在于讲述自身之中,在于谈论自己的存在之中","在此,被讲述的故事,生活的故事正好在讲述的故事、文学

[1] 托多洛夫:《〈十日谈〉语法》,第92页,海牙1969年。

的故事开始的地方结束”[1]。这样，他实际上就把一切叙事文学作品的内容都引导、归结为叙述即语言本身。这固然符合二十世纪欧美人文科学发展的大趋势——从历史分析转向结构分析，而且托多洛夫的叙事学美学本身又是一个开放的体系，其中大有发展余地，这对建立、发展当代叙事学理论有重要启迪。然而，他的最大失误在于切断了文学与社会、历史的血肉联系，把文学看成一种纯语言的活动，对叙事文本只局限于作语法（主要是句法）的分析，这样，广阔的社会历史就完全在他的视野之外。正如詹姆逊所指出的那样，这种结构主义阅读、叙事理论“把一部作品的内容视为语言本身”，“这并不是个别批评家的偶尔所为或独有的癖好，而是这个模式自身固有的一种形式扭曲”[2]，因此，它最终无法解释作为社会现象的文学作品的无限丰富性及其发展规律。

第五节　阿尔都塞的“结构主义的马克思主义”美学

路易·阿尔都塞（Louis Altusser，1918—1990），阿尔及利亚裔法国思想家，是法国当代著名的研究马克思主义的理论家之一，也是本世纪六十—七十年代风靡欧美的“结构主义的马克思主义”的代表人物。阿尔都塞生于阿尔及利亚首都阿尔及尔附近一个叫比尔曼德利的小镇，父亲是一家银行的经理。1930年到1936年，他在法国南部城市马赛接受中等教育，1936年进

① 托多洛夫：《文学与意义》，第49页，巴黎1967年。

② 詹姆逊：《语言的牢笼》，第168页，百花洲文艺出版社1995年。

入巴黎高等师范学校预科学习,1939年考入该校文学院攻读哲学。后因德军入侵而应征入伍,1940年6月,他在瓦纳斯不幸被德军俘虏,监禁在战俘集中营长达五年之久,直至1945年战争结束才被释放,肉体和精神受到极大摧残。战争结束后,他重返巴黎高等师范学校,在著名哲学家加斯东·白特勒(J·Bathler)的指导下攻读哲学。1948年,他完成了题为《黑格尔哲学中内容的观念》的博士论文,毕业后留校任教,同年加入法国共产党。1980年11月16日,因精神病严重发作,掐死其妻子埃莱娜·阿尔都塞而被送往巴黎的一家精神病院监护就医,1990年10月逝世。阿尔都塞一生著述甚丰,代表作有《读〈资本论〉》(1956,与E·巴里巴尔合著)、《保卫马克思》(1965)、《列宁和哲学》、《政治和历史》、《答刘易斯》、《自我批评论文集》等;美学论著有《小剧场:伯托拉兹和布莱希特》、《抽象派画家克勒莫尼尼》、《就艺术问题给安德烈·达斯普尔的回信》、《思想和思想状况的注释》等。

一 "结构主义的马克思主义"产生的背景

第二次世界大战以来,在"西方马克思主义"研究中,大致出现了两种思潮,"人道主义马克思主义"思潮和"科学主义马克思主义"思潮,在六十年代以前,前者几乎席卷了西方所有的马克思主义流派。不少马克思主义学者热衷于探讨一种把"人放在首位"的、以"异化理论"为核心的"新马克思主义"。但是他们苦于在马克思的著作中找不到他们所需要的直接的理论根据。

1932年,马克思的《1844年经济学哲学手稿》公诸于世,这部马克思的早年论著,使这些"西方马克思主义"学者倍受鼓舞。

这部手稿德文版的最初出版者、右翼社会民主党人S·朗兹胡特和I·迈耶尔在为这部手稿写的《导言》中，把这部新发现的马克思的著作说成是“新的福音书”，是“真正的马克思主义的启示录”，是“马克思的中心著作”，说《手稿》势必会改变关于马克思主义的“标准概念”，对论证“新的马克思主义观点”具有决定性意义。这些学者共同的观点是，《手稿》的“中心思想”就在于否定马克思在后期论著中所确认的“把通过剥夺剥夺者所实现的生产资料的社会化和废除剥削看作是历史的真正目的”，而把“人的本质的全面实现和发展”作为“历史的真正目的”。于是“西方马克思主义”学者们认为，应该把《手稿》之前的马克思与《手稿》之后的马克思区分开来，认为前者是代表了真正的“人道主义的马克思主义”，后者则代表了非真正的、“唯物主义的马克思主义”。这样就开创了把马克思主义发展史上的不同时期割裂开来和对立起来的先例。这些学者尽管政治立场、思想倾向不一，但共同点都是“暴露马克思主义的黑格尔来源”，强调辩证法的主观方面，打着“重视人”的旗号夸大人(主体)的作用，以便对马克思主义作出“人道主义”的解释。

“科学主义马克思主义”思潮则相反，竭力反对把马克思主义人道主义化、黑格尔化的倾向。阿尔都塞就站在科学主义一边，强调马克思主义与黑格尔的彻底决裂，声称要把黑格尔的影响从马克思主义中清除出去。他写了《保卫马克思》等著作，声称要捍卫马克思主义的历史科学和马克思主义的哲学，清除“前马克思主义”的意识形态。他在这方面的“保卫”活动包括：揭示马克思思想发展中“认识论的决裂”，表明马克思早期著作的意识形态论题与以《资本论》为代表的马克思成熟期著作的科学论题之间的根本区别。他声称马克思早期论著中的理论不能算作马

克思主义,《1844年经济学哲学手稿》是属于马克思思想的"黎明前的黑暗的著作"。阿尔都塞还认为,在青年马克思的思想和成熟期马克思的思想之间,存在着一个"认识上的决裂",是两个在思想上互不相干的时期,而马克思从前期向后期转变的标志是:无情地批判人的哲学。因此,马克思主义不存在人道主义的内容。这样,阿尔都塞就从否定传统人道主义方法论基础开始,走到了否定马克思主义包括的人道主义的内容,并把马克思主义称作"理论上的反人道主义"。

为了从科学主义立场去阐述马克思主义,他多方面地吸收和借鉴了从索绪尔的结构语言学到弗洛伊德、拉康等人的无意识心理结构等结构主义思想和理论框架,从而形成了名噪一时的结构主义马克思主义理论。

二 "依据症状的阅读"法

阿尔都塞认为,卢卡契及法兰克福学派的理论家们,只满足于对马克思著作的字面上的了解,而没有看到隐藏在字句后面的内容,没有真正掌握马克思学说的实质。为了避免这种错误,他提出了基于结构主义的"依据症状的阅读"法。

所谓"依据症状的阅读"法,是借用了弗洛伊德派精神分析医生分析病人的还没有说完全的话的"模式",同时也借用了法国结构主义者拉康的语义的精神分析。弗洛伊德认为,在日常生活的议论和梦呓的荒唐状态中,可以发现无意识的复杂的隐蔽潜在结构的症状。据此,拉康试图通过语义的精神分析,找出在语言中没有说出来的东西。阿尔都塞从结构主义的方法论出发,把已写出的见之于文字的马克思著作,只当作表层结构,强调阅

读时要从这些文字后面找出马克思主义理论未明说出来的深层结构。他认为这种深层结构是任何理论、意识形态都有的无意识的理论"结构"或"框架",而每一种科学或每一种意识形态都有一个"理论框架",这就是理论的"结构"。这种理论框架决定着该门学科所能提出的问题、提出问题的形式和解决问题的方法,也决定着它排斥另一些问题的提出,排斥另一种提问方式的出现。这是一种理论的深层的基础性的潜在结构。它常以无意识方式、以文字表达上的某些不流畅、不连贯、不清晰、不明确,甚至突然中断的空白、无、沉默也即"不在场"(absence)的"症状"表现出来。所以,为了把握一种理论,就必须借助于上述种种"症状",透过已有的文字表层,把这种理论框架"从深处拖出来"。据此,阿尔都塞认为,我们在阅读理论著作,包括马克思的著作时,不能仅仅通过已有的文字论述作简单化的表面理解,而是必须把它同构成"空白"、"沉默的谈论"等症状结合起来,以便把埋藏在正文中的无意识的理论框架发掘出来,从而真正了解马克思著作里没有明写出来的、"不在场"的基本思想。

在阿尔都塞看来,只有对"无意识"的"深层结构"的认识才是科学的,而马克思早期著作和"西方马克思主义"者们所津津乐道的主体、人道主义、异化等,都是描述人们对于他们的真实生存条件的想象上的关系的,是属于对事物表层结构的认识,只能归入意识形态,而不是科学。他认为,从结构来看,意识形态与科学有质的区别,"作为表象体系的意识形态之所以不同于科学,是因为在意识形态中,实践的和社会的职能压倒了理论的职能"。根据上述观点,阿尔都塞进一步推论:马克思的早期思想是政治斗争的产物,属于意识形态的范畴,而不属于科学范畴。1845年之后,马克思彻底抛弃了这些意识形态的东西,通过专

门从事理论研究,才创立了科学的理论。他说:"任何科学理论实践总是同它史前的、意识形态的理论实践划清界限;这种区分的表现形式是理论上和历史上的'质'的中断,用巴歇拉尔(按上亦译白特勒)的话来说,就是认识论的断裂。"[1] 为此,他批评了列宁关于马克思主义三个"来源"的论述。在他看来,"来源"是一个过时了的意识形态概念,而马克思的思想经历了从意识形态到科学的彻底转变,是"认识论上的断裂"。

三 寻求艺术的定位:在与意识形态和科学的结构性关系中

他是从实践的社会结构论出发,在与意识形态和科学的结构性关系中为艺术(本质)定位的。

他的结构主义的马克思主义把认识看成是实践,是生产。阿尔都塞首先为实践确定了新的内涵。他认为社会结构是由许多不同却又相互联系的实践的层次所组成,其中有物质生产实践、政治实践、意识形态实践及理论实践等,不同的实践领域组成了社会的整体结构。他所说的实践,是指任何把所给予的一定的原料改造成一定的产物的过程。所谓意识形态实践即对"人的意识"的"加工"[2]。

阿尔都塞的意识形态论是十分独特的,与传统的马克思主义大不一样。从意识形态是一种生产、实践的观点出发,阿尔都塞一开始就十分强调意识形态对个人意识的能动、改造作用,而不强调它对社会存在的反映和被社会存在所决定。他说:"很明

① 阿尔都塞:《保卫马克思》,第140页,商务印书馆1984年。

② 阿尔都塞:《保卫马克思》,第139页。

显，意识形态（作为一种集体的表现形式）为了塑造人、改造人，使他们适应生活环境的要求，在任何社会中都是不可缺少的，即使将来的‘无阶级社会正是在意识形态中体现其与客观世界是否符合的关系，也正是在意识形态中，并通过它去改造人们的思想意识’，即他们的态度和行动，以使他们适应生活环境并胜任肩负的任务。”[1] 1969 年后，阿尔都塞的意识形态论又有所发展，提出了“意识形态国家机器”的论点。他认为，意识形态是一种特殊的认识形式，一种实践的产物。在社会中，国家机器除包括军队、警察等，还有另一种社会物质实体如教堂、学校、政治团体等，是自觉制造、生产意识形态的国家机器，“‘意识形态的国家机器’与国家权力正规机器——警察和军队——不同：后者依靠强制和威胁发挥作用；而前者则通过‘意识形态’发挥作用”[2]。这一观点认为，“意识形态国家机器”生产的种种意识形态能改造个人的思想意识，使之成为社会的存在。这样，就不是社会存在决定意识形态，而是相反，由意识形态的生产决定社会存在。詹姆逊敏锐地指出，“阿尔都塞的新颖之处在于颠倒了老的唯物主义认识论的观点”，他的“意识形态则似乎是决定我们的行动的方式、常规和信念所构成的支架”[3]。这当然与唯物史观背道而驰。但是，这种“意识形态国家机器”论认为，正是“意识形态”提供了国家秩序的合法性和每一个体在国家机器中的位置，由“意识形态”给人描绘出一种具有抚慰人心作用的关于社会的想象性幻景，因而诱使人们接受现成资本主义秩序的控制。就此而

① 《保卫马克思》，第 242 页，巴黎 1965 年。

② 阿尔都塞：《列宁和哲学》，第 138 页，伦敦新左派书屋 1971 年。

③ 《语言的牢笼》，第 88 页。

言,它又有揭露、批判资本主义意识形态的欺骗性、反动性的积极意义。

在论及艺术与意识形态的关系时,阿尔都塞说:"我并不把真正的艺术列入意识形态之中,虽然艺术的确与意识形态有很特殊的关系。"[1] 又说:"艺术(我是指真正的艺术,而不是平常一般的、中不溜的作品)并不给我们以严格意义上的认识,因此它不能代替认识(现代意义上的,即科学的认识),但是它所给予我们的,却与认识有某种特殊的关系。这个关系不是同一的关系,而是差异的关系。"[2]这里,阿尔都塞是把艺术放在意识形态与科学(认识)的关系来定位的:一方面艺术并不直接就是意识形态,但艺术却以意识形态为对象和材料,艺术实践是对意识形态的加工和改造;另一方面,艺术、主要是真正的艺术却又能引导人们接近科学的认识。

因为阿尔都塞把社会划分为一个不同实践领域的总体结构,所以他努力寻找艺术、意识形态、科学三者之间的联系和区别。他指出,它们都分别对某种既定的原料进行加工,并把这些原料制成特定的产品,所有这些产品都具有特定的效果,意识形态为想象性效果,艺术为审美效果。美学就是对于审美效果的研究,但也不能孤立地在艺术领域内进行。因为,艺术的审美效果固然存在于自身的结构之中,而一件艺术品的自身局部结构又要受制于社会组织的全面性的结构。对艺术的审美效果的认识,必须在全面性的结构,即科学、意识形态、艺术的结构关系中去确立。

需要说明的是,这里阿尔都塞立论的思路是"结果效果"

---

①② 阿尔都塞:《一封论艺术的信——答安德列·达斯普尔》,转引自《马克思主义文艺理论研究》第7卷第374、375页。

论，它认为：(1)结构是一个内在于要素—效果之中的原因，而不在它们之外；(2)结构只存在于这些要素—效果及其关系的总体之中；(3)结构并不完全出现在它们之间的任何一个之中，它“只是作为一个结果，以其具有决定性的不在场(absence)呈现出来”，就是说结构只以总体结果方式呈现出来，而在要素—效果的个别形式中则“不在场”。对此，他概括道：“效果并不是在结构之外的，并不是一个预先存在着，以备结构在它上面刻下其印记的客体、要素或空间；相反地，结构是内在于它的结果的，是在斯宾诺莎用此词的意义上的一个内在于它的结果的原因，结构的整个存在在于它的效果之中。总之，只是其特殊要素的特定组合的结构，并不是存在于其效果之外的东西。”①

从其由诸种实践组成社会整体结构的观点出发，既然艺术实践及其效果不能脱离社会整体结构来理解，那就必须通过考察艺术与意识形态、科学等实践的结构关系，才能确定艺术的性质。

先看艺术与意识形态的关系。如前所述，他的意识形态论把意识形态的自主、能动性推到极点，甚至把意识形态实体化、客体化、现实化。他说，“意识形态根本不是意识的一种形式，而是人类‘世界’的一个客体，是人类世界本身”，它有再生产功能，它“是人类对人类真实生存条件下的真实关系和想象关系的多元决定的统一”，“人类通过并依赖意识形态，在意识形态中体验自己的行动”②；又说，“意识形态浸透一切人类活动，

① 阿尔都塞：《读〈资本论〉》，第188—189页，伦敦新左派书屋1970年。

② 《保卫马克思》，第203页。

它和人类存在的‘体验’本身是一致的”[1]。艺术是被意识形态“浸透”的人类活动中的一种。这就是说，意识形态本身是一种实践，是人类世界的一个客体和现实，它笼罩并决定着每一个个人的思想和行动，渗透于一切人类活动之中，无人可以摆脱其影响。艺术就是意识形态支配下的人类活动和体验之一。这是说的艺术受制于意识形态的一面。但他分明又不承认艺术属于意识形态，特别认为真正的、伟大的艺术不属于那种“意识形态国家机器”制造的意识形态，而有其独立的、偏离意识形态的另一面。

再看艺术与科学的关系。在阿尔都塞的社会结构中，艺术、意识形态、理论都是实践，其中理论实践又有非科学的意识形态的和科学的、超意识形态的两种。阿尔都塞是贬低意识形态理论而推崇科学理论的，认为只有科学才揭破意识形态的虚假性，提供对现实正确的认识，引导人们走向真理。艺术和科学都以意识形态作为加工的对象和材料，但加工的方式不同，前者以“感觉”的方式，后者以概念、思维的方式；加工后的产品也不同，科学提供对现实的正确认识，艺术并不直接提供认识，但真正的认识却以感性方式引导人们接近正确的认识。

由此可见，在社会整体结构中，阿尔都塞是把艺术活动置于意识形态与科学实践的中间，认为艺术与意识形态和科学都有密切、特殊的关系，又与两者不同；但在他心目中，真正的、伟大的艺术则有超离意识形态而向科学靠拢的趋向。

---

① 《西方马克思主义美学文选》，第521页。

四 距离和不在场:艺术的特性和审美效果

阿尔都塞在建构其美学理论时,同样着眼于艺术与意识形态和科学的三者关系,强调摆脱意识形态的影响而走向科学。他说,"像任何认识一样,对艺术的认识'即美学理论'也必须先与意识形态自发性的语言决裂并且建立一套科学概念来代替它。必须意识到只有这样同意识形态决裂才有可能来着手构筑艺术认识的大厦",这是"真正认识艺术,深入了解艺术工作的特性,认识那些产生'审美效果'的机制的唯一途径"①。他对于伟大艺术及其审美效果的认识,正是基于它们对意识形态的现实偏离、决裂和超越,以及向科学认识的靠近。

首先,他强调了艺术不同于科学认识的"感觉性"特征。他说:"我相信,艺术的特性是'使我们看到'、'使我们觉察到'、'使我们感觉到'某种暗指现实的东西。"就是说,艺术是以"感觉性"形象体验的方式而不是以概念性的逻辑思维方式来"暗指现实"的,这种感觉的、形象体验的方式是"艺术的特性",是与科学认识不同之处。他以索尔仁尼琴的作品为例,指出:"如果索尔仁尼琴的确'使我们看到'对'个人崇拜'及其后果的'体验',那么他决没有使我们认识它们:这个认识是对那些最终产生出索尔仁尼琴的小说中所讨论的'体验'的复杂批判的概念上的认识";又说,无论是巴尔扎克,还是索尔仁尼琴,"他们都根本没有使我们认识他们所描写的世界,他们只是使我们'看到'、'觉察到'或'感觉到'那个世界的意识形态的现实"。

---

① 《西方马克思主义美学文选》,第524—525页。

其次,他论述了艺术与意识形态之间又合又分的复杂关系。上面引文中已看出,艺术描写的感性形象不是直接指向外在于人的思想的客观现实,而是经意识形态过滤、折射的"意识形态的现实"。他说:"艺术使我们看到,因此也就是以'看到'、'觉察到'和'感觉到'的形式(不是以认识到的形式)所给予我们的,乃是从中诞生出来、沉浸于其中,作为艺术之分离开来并且暗指着的那种意识形态"①。这样艺术与现实的关系(艺术→意识形态→现实)就有点类似于柏拉图的"理式"论,意识形态相当于理式的地位,艺术与现实隔着三层。所以,艺术直接诞生于意识形态并被意识形态所浸透。但这只是问题的一面,另一面是,真正的艺术则要脱离和超越意识形态,引导人们看到意识形态与真正现实的距离,这就能冲击虚假的意识形态。

再次,阿尔都塞强调艺术不能把意识形态的表象直接简化为意识形态。所谓艺术的审美效果,就是在作品中存在着艺术家的个人意识同暗指现实的意识形态的内部距离。上述意识形态与现实的距离正是通过这种内部距离折射出来的。他用这个观点解释了"为什么巴尔扎克尽管有他个人的政治选择,仍然能'使我们看到'以批判的形式表象的资本主义社会的'体验'"②的问题。这个问题最初是由恩格斯提出的,恩格斯认为这是巴尔扎克现实主义的伟大胜利。后来卢卡契解释为现实主义的艺术逻辑使巴尔扎克放弃了其保皇党的政治立场。而阿尔都塞则不同,他认为,巴尔扎克在其作品中坚持了反动的政治立场,而正因为他坚持了个人意识对社会意识形态的分离,才在作品中制造了意识形态与现实之间的距离,从而使读者能将现实与巴尔

①② 《西方马克思主义美学文选》,第520—521、520页。

扎克的个人意识相对照，“看到”、“感觉到”、“体验到”作品中“暗指的”“意识形态的现实”，即资本主义必然取代封建贵族的现实关系。阿尔都塞认为，艺术提供的这种意识形态和现实间距离的感觉，以及读者通过欣赏艺术作品产生的摆脱、超越意识形态束缚的冲动，正是艺术特有的审美效果。他还以布莱希特史诗剧的间离效果为例，论证其审美效果来自这种同意识形态的距离。他从布莱希特戏剧中看到了“两种相互分离、互无关系、同时并存、交错进行但又永不会合的时间形式”，其中“结构的内在分离性和不可克服的相异性是这些剧作的显著特点”，布莱希特用这种分离结构拉开了艺术与意识形态的距离，从而“在观众中产生和发展一种新意识。这种新意识是尚未完成的意识，它在这种未完成状态、这种由此产生的间离状态以及这种源源不断的批判的推动下通过演出而创造出新的观众”[1]。这正是阿尔都塞所追求的“距离”的审美效果。

又次，阿尔都塞把“依据症状的阅读”法也运用到艺术的审美中来，强调了审美效果的“不在场”特点。上面所说的艺术作品中艺术家个人意识与社会意识形态之间的距离，源于意识形态深层的无意识结构。他认为，文学作品中，已描写出的形象只是表层结构，深层的无意识结构却体现为“不在场”，但“不在场”并非不存在，它留下的痕迹就是作品内容与作者个人意识之间的距离及其所折射出来的意识形态与现实间的距离。因此，要真正感知艺术的审美结构和效果，就不能停留于艺术作品提供的表面形象，而应把握住那些“不在场”的“症状”，即作品未具体描绘和展示的东西，作品中的空白、无和沉默。他以克勒莫尼尼的抽

[1] 《保卫马克思》，第127页。

象画为例作了具体分析,指出:"为了'看懂'克勒莫尼尼的画,尤其为了说出画家想让人们看到什么,我们必须放弃鉴赏美学的范畴;我们不能凭个人的好恶去看待物体,而要换另一种眼光。的确,这位造型画家的全部力量在于,他'画'的不是'物体'(被肢解的羊,伤痕累累的尸体,石头,植物,1900年的安乐椅),也不是'场所'(从小岛的嶙峋岩石上或从敞开的窗户中所眺见的大海,高悬空中的阳台,摆设着油漆衣柜和床铺的寝室,可疑的盥洗室,夜行列车上的单间),也不是'时间'或'瞬间'(破晓时分、深夜、正午:小女孩在烈日当空的庭院中玩跳房子游戏)。克勒莫尼尼所'画'的,是把物体、场所和时间都包括在内的关系。"这就是说,这位意大利画家画的不是物体,不是场所,也不是时间或瞬间,这些抽象主义的绘画,画出来的是在场中的不在场(absence),画的是人同物体之间的真实关系。在这里,"控制着人们之间关系的日常意识形态的结构永远不能用它的在场、用原型、正和凸雕来表现,而只能用迹象和作用、用不在场的标志、用副和凹雕来表现"。正是通过种种方式表现了这种"不在场"的深层结构,这些画才突破意识形态的局限而揭示了现实的真实关系。此外,其画中的人的面孔都采取了变形处理,而"它们的变形只是形态的一种确定的不在场,一种对它们的无个性特征的'表现',而正是这种无个性特征构成对人道主义意识形态的实际废弃",其深层"还有一种肯定的、确定的不在场决定它们,使它们成为现在这种无个性特征的存在物,成为支配它们的现实关系的结构效应的这个世界的结构的不在场"。这正是审美效果的集中体现。阿尔都塞认为,克勒莫尼尼的作品的意义就在于让人们认识支配人的抽象关系,认识人受奴役的规律,号召人们去争取自由,并进一步得出结论:"正是克勒莫尼尼的作品的这种彻底反人道

主义，使得他具有一种驾驭我们这些‘人们’的力量。我们不能在他的画中（意识形态地）认出自己。正是因为我们不能在这些画中‘认出’自己，我们才能够在其中以艺术（这里是绘画）所提供的特殊形式认识自己。”①

从上述分析中可知，阿尔都塞的审美效果论，实质上仍围绕艺术与意识形态、与科学的结构关系做文章。他的“感觉”论正确地揭示了艺术的特征，划清了艺术与科学认识的界限；而他的“距离”论和“不在场”论则主要强调了艺术与社会意识形态的疏离和对立，只有冲破意识形态的束缚，艺术才能把握真正的现实关系，从而就向科学和真理靠近。这些观点即使在结构主义阵营中也是相当独特的。特别是他的“不在场”论，对其他结构主义乃至后结构主义思潮产生了重要的影响。

总之，阿尔都塞的美学理论用结构主义方法，在与意识形态和科学的结构性关系中为艺术定位，强调了艺术与意识形态的复杂关系，分析了艺术品内部意识形态的无意识特征，具有理论上的独创性和开创性，这对于庸俗或机械的马克思主义论者把艺术当作政治宣传工具的论调，显然是有力的批判。但是，阿尔都塞把艺术的源泉放在意识形态之中，割裂了艺术同社会生活的直接联系，又使他陷入唯心主义的泥坑。另外，他把艺术和审美的特性仅放到艺术作品对意识形态的表现层次上分析，脱离了艺术的美感功能去讲审美效果，显然也是不合艺术规律的。

就阿尔都塞的整个理论体系而言，他以反对马克思主义的黑格尔化为开端，试图用马克思成熟期的思想全盘否定马克思的早期思想，否定马克思前后期思想的基本一致性和内在联系。

---

① 《西方马克思主义美学文选》，第533—535页。

诚然,他看到了马克思主义与黑格尔思想和费尔巴哈人本主义的原则区别,看到了马克思思想的前后变化,这反映了阿尔都塞具有敏锐的理论眼光,也是"结构主义的马克思主义"之所以获得广泛影响的原因所在。但是,阿尔都塞把马克思思想的前后变化和发展绝对化,把成熟的马克思同他的早期思想截然对立起来,否认马克思对人类文化遗产的批判继承,则暴露出"结构主义的马克思主义"理论的本质上的缺陷。而且,他的意识形态理论把意识形态抬高到整个社会结构的中心位置,看成对整个上层建筑乃至全部人类活动中起全部作用的东西,从而远离了唯物史观。连深受其影响的英国美学家伊格尔顿也批评他"把意识形态实际上描绘为一种万能的超自我,使每个人的自我无情地服从它的需要",陷入"非辩证"的谬误。[1]

综观阿尔都塞的一生,其思想不断在发生变化。六十年代他曾以"保卫马克思"著称于西方学术界,尽管他把结构主义和精神分析学套用于对马克思主义的解释本身有明显的不妥之处,但此时他在主观上还是为了捍卫马克思主义的科学性、阶级性和革命性。但七十年代却发表了题为《马克思主义的危机》的长篇演讲,从哲学、政治经济学和科学社会主义三个方面论述马克思主义的所谓危机,最终走上了背离马克思主义的道路。

第六节 格雷马斯的结构语义学叙事理论

格雷马斯(A.J.Greimas,1917—)是法国著名的结构主

① 伊格尔顿:《批评与意识形态》,第86页,伦敦1976年。

义者和符号学家。他曾用结构主义的方法对意义问题作了大量的研究，并以“角色模式”和“语义方阵”等理论知名于思想界，他的最有影响的著作是《结构语义学》(1966)和《意义》(1970)。

一 结构语义学的基本思路

格雷马斯的早期力作《结构语义学》代表了结构主义对于叙事语义分析最为全面而严谨的理论建设，在叙事理论中有突出贡献。格雷马斯语义分析的根本目的是对作品的意义寻找“内在”的界定，即从作品中文字的语义关系的形式化，内在地推演出作品的意义系统，以避免主观的、外加的意义阐释。

他的第一步理论假设是叙事文本的“深层”与“表层”的分别。“深层”是指将叙事文本各表面的叙事层次(“表层”)“约简”为一种他称为“行动单位模式”的深层结构。这样，叙事文本的叙事图景也就呈现为两个层面，一是表面内容，一是深层结构。后者之所以用“行动单位模式”来概括，乃是因为它既可被理解为一种功能(如执行某类行动的可能性)，即这一模式不是静态结构，而是“行动”的有生成表层内容的功能。但是，相对于变化万千的表层叙事图景而言，处于深层“行动单位模式”中的叙述“图景的特点就在于它是永远不变的：行动的内容总是在变，行动者也在变，但叙述图景却永远是一样的，因为其永久性是由那些基本角色的固定分工决定的”①。

这一表层与深层的理论假设和区分是多数结构主义者信奉

① 格雷马斯：《结构语义学》，第173页，巴黎1966年。

的,从列维—斯特劳斯、托多洛夫、阿尔都塞到乔姆斯基都赞同这一区分。格雷马斯将这一假设运用到叙事作品的语义分析上,则有理论上的推进。他的"这一区分能使我们立刻用一种不同的方式来阅读作品文本,并看到表面现象之下有更为重要的机制在起作用。因此,举例来说,某一叙事作品中的某个人物或施动者有可能实际上包含两个不同的、相对独立的行动单位,或者说故事情节中的两个施动者,两种独立的人物性格和两个不同的人物不过是在两种情况中结构一致的某一行动单位的两种交替的体现而已"①。

结构语义学的第一步理论假设,是对"深层"结构从语义学上作进一步的细分。叙事文本是语言符号的文本,语符所表示的意义也有表层和深层之分。在格雷马斯那里,"深层意义"可想象为每人对外在世界经验印象累积下的理解和区分,即未经语言表达的"意念"。这些意念建立在"二元对立"的基础之上,并且是最基本的意义单元或"基本义"(semes),一个"字"(lex-eme)的意义可看成是这些深层意义的结合。"意义单元"的关系是阶层性的,字义随上下文的变化而变化,于是一个字或词必有两类不同的"基本义"组合,一个是不变的"意义核",一个是在实际使用时随着上下文而改变的"场合义"。一个字的核心意义并不是天赋的,而是由它在一定作品或传统用法中归纳出来的。由不同用法归纳而得出的意义可以看作不同的"意义组"。由此可见,一个字的"意义核"实际是这些"意义组"中所共有的那些"基本义","意义核"可以从这些"意义组"客观地抽绎出来。

在一篇叙述文中透过字、句重复出现的"基本义"可归纳成

① 詹姆逊:《语言的牢笼》,第103页。

"意义类"(classemes)。一篇文章之所以有一个贯通全文的意义,就是因为有这些"意义类"的存在。换句话说,文章的"统一性"主要来自于"基本义"重复组合成"意义类",某些"意义类"的重复又最终使读者意识到全篇的连贯统一。这种统一被格雷马斯称之为意义的"一致性"或"同类义"(isotope)。"同类义"的呈现和被确认,是内在分析所能达到的最高层次,越出这一层次的意义便不再属于内在意义。格雷马斯认为,由于"同类义"的确定是由下而上,透过本文层层语义单元协调组合的内在分析而获得,因而具有客观性和科学性。这与主观的或先验性的假定意义截然不同。

按格雷马斯的分析程序,最高层次是某些"意义类"组成的"同类义",但是对"同类义"的辨认似乎仍常借助于我们对外在世界的认识水平。如何将其客观化、形式化,并成为内在分析的一部分,是格雷马斯未能解决的问题。

二 叙事句法的分析

格雷马斯同托多洛夫一样,把叙事文本的语义结构分析落实到句子层次。他在论及叙事文本的深层结构"行动单位模式"时说,这实质上是一种"句法结构的延伸"①,也就是说,把传统语言学中的句法借用移置到叙事文本的分析中,如他所说:"如果我们还记得在传统句法中,所谓功能指的不过是单词扮演的角色——如主语是'执行动作的人',宾语是'承受这个动作的人'等等——那么根据这种观点,整个论点便成了会说话的

① 《结构语义学》,第185页。

人自己让自己观赏的一幅图景"[1]。以此来分析叙事文本，其深层也具有与句子成分功能相类似的结构。

据此，格雷马斯提出了叙事结构中的"角色模式"的观点。他认为，句子的成分主要包括主语和谓语。谓语除了动词、形容词外还可能由名词构成。所谓"角色模式"正是以句子主谓语间多种可能的"名词"形式为模式。在叙述表层里，每一个故事都有着不同性格的人物，而且关系各异，但格雷马斯认为，这些都可以看成是深层模式的表层化，那些无限变化的类型和关系则是由深层有限的基本类型变化衍生而成的。格雷马斯由此提出六种角色：支使者、承受者、主角、对象、助手、对头。[2]这种角色的分类是根据前述的"行动单位"可能起的作用而作出的。他认为，"行动单位"可能（1）用作主语或宾语，这种情况下，叙述的基本内容是"主角"渴求获得某"对象"；（2）用作动作的"支使者"或"承受者"，这种情况下，叙述的基本内容为交流的形式；（3）用作行动中的"助手"（adjuvant）或"对头"（opposant）。其中（2）（3）两项中的"角色"所起的作用主要是情态的或辅助的。这种分类方法虽明显受到普洛普的影响，但又参照了句子里主谓成分的相应观念。从叙事观点看，这些名目又点出了基本事项的各种内在的关系。"支使者"引发"主角"的行动，行动又有一定的"对象"，"主角"又往往有"对头"，阻挡其获得"对象"，但通过"助手"的帮助，"主角"终于克服困难，并获得"对象"而将之授予"承受人"。这六个角色代表一定的"语法"与"主题"关系：

---

① 《结构语义学》，第173页。

② 《会话分析》，载《语言》杂志1952年第28期第1—30页。

支使人→对象→承受人

助手→主角→对头

“角色”是抽象的观念，他们代表的是各种特定关系的“人物”的单位或“角色”(roles)。一个角色可由不同的“人物”扮演，亦可由非人的因素代表。同时一个“人物”又可能扮演二三个“角色”。格雷马斯后来又修改了原来的模式，每个“角色”相应地有个“反应”角色。

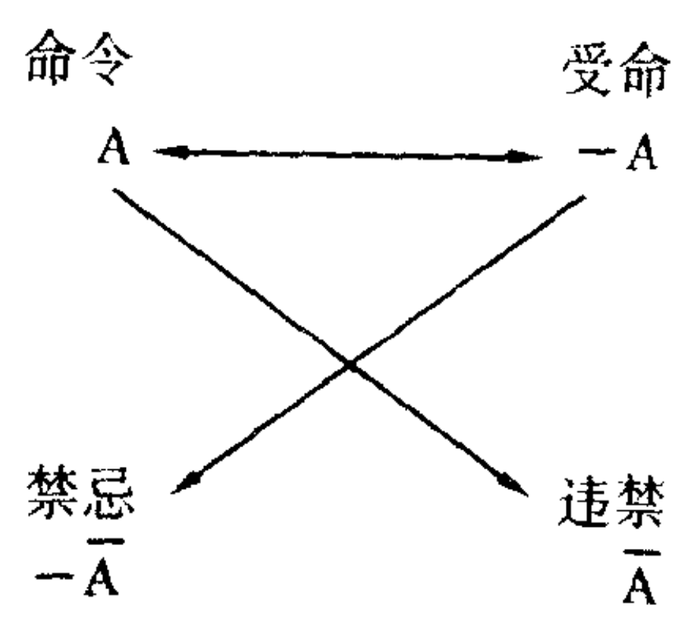
但是，格雷马斯也发现，这种把行动单位的约简纯粹用于角色模式的分类，具有把历时变为共时、动态变为静态那种结构主义的一般弊端。所以，他力图在实践这种“角色模式”论时尽量把单个叙事文本与尽可能多的相关故事的变体结合起来研究，以便真正引发那种经约简的角色模式反过来又可产生、推演出许多站得住脚的故事变体的“联结”机制。这就需要界定这种“联结”机制的范围即“围墙”(closure)。格雷马斯认为，这个机制的结构范围，从内部讲，是有关这一模式固有的全部交换和结合的总数；从外部说，则由历史预先选择或排除若干能起结构作用的可能性。这样才有可能克服单纯叙事分析中单纯静态化、共时化的缺点。当然，要严格达到这一要求是十分困难的。

按照上述角色模式来分析叙事文本，就有可能从纵深两个方向从动态中把握其深层的“行动单位结构”及其产生表层内容的方式。具体来说，从横向上就可把分散、长篇、情节曲折的片断组织起来，揭示其结构上的某些规律性现象，对白重复、颠倒等；从纵向上，则发现文本各层次在同一深层机制的作用下分别显现为或行动、或形象、或心理活动、或文体风格，等等。

三 语义方阵

"角色"以主谓句中的"主语"为模式,叙事文本中的"动作"或"行为"也可以类似于"谓词"。然而这些"谓词"是什么?其中的关系又如何呢?"语义方阵"的对立式解答的正是这些问题。[①]其主要目的是研究"意指活动的基本结构"。

格雷马斯指出普洛普的三十一项"功能单位"中,有许多蕴含着逻辑上相反的关系。如"禁忌"与"违禁"其实是一件事物对立的两个方面;另外"命令"与"受令"也是相互对应的。如把这四个动作放在一起,则它们又含有相互关联的四角关系:



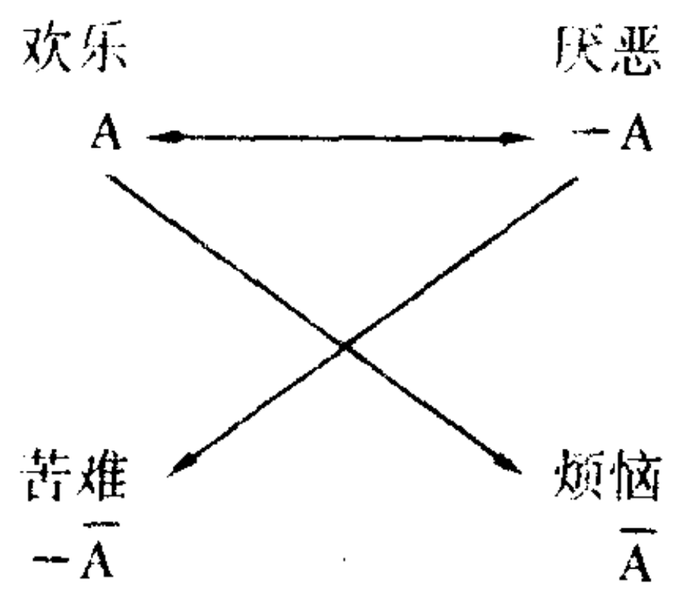
这个模式建立在基本的"二元对立"的基础之上,(正反)轴(A/-A)上引入另一对立(矛盾)关系($-\overline{A}/\overline{A}$),于是形成"四元相对体",蕴含着两种不同的对立关系。用符号表示便是——$A:-A:-\overline{A}:\overline{A}$。这个四角关系在逻辑上称之为"逻辑方阵"或"语义四边形",它是由两种不同性质的对立构成的。

格雷马斯曾在《符号约束的游戏》一文中举例说明了这种

① 参见格雷马斯《本文的一些面貌》,海牙莫顿出版社 1972 年和《本文与上下文》伦敦朗曼出版社 1977 年。

"语义方阵"的含义。他假设第一项 A 为某一社会的婚姻规则，第二项 $-A$ 就代表被禁止的或不正当的两性关系(如乱伦)；而第三项 $\overline{A}$ 是简单的否定，表示婚外的、不合法或不被有效婚姻制度承认的两性关系(包括女方主动通奸)；第四项 $-\overline{A}$ 则代表对不正当、被禁止的两性关系的简单否定，却允许既未被禁止又不算不正当的两性关系(如男方主动通奸)。这样，这个语义方阵就通过两两对立的四角矛盾关系揭示出这个社会中常规的和可能发生的两性关系的全部内容。从这个例子可以看出，在格雷马斯看来，方阵中 A 即简单的非 A，而 $-A$ 则是完全的反 A。在这种双项对立中，体现了这样一个辩证的原则：应把任何表面上看似独立的概念结合到双项对立中去，因为此双项对立乃该概念在结构上决定了的，只有处于这种"方阵"关系中，该概念才能获得意义及被理解的基础。

这种符号的方阵是抽象的、普遍的模式，是一种思维的框架，也是思维运动的根据。方阵中的四角是抽象的"项目"，代表着"基本语法"的组织型态，它们可以用不同的实项，如价值判断、意识形态等等取代。也就是说这种方阵是一种普遍有效的基本分类模式。运用于文学作品的分析中，这个方阵可以用于静态的非叙事文的分类，也可以用于动态的叙事文的分类。格雷马斯在其代表作《意义》中详细讨论了表层叙事如何根据方阵中根本类项演绎转化为不同外形。他并将此"语义方阵"用于文学作品意义的阐述。他对法国作家贝尔纳诺 (G. Bernanos，1888—1948) 的小说就采用这一方法作了意义分析。贝尔纳诺的主要小说《在撒旦的阳光照耀下》、《罪行》、《一个乡村教士的日记》等，都贯穿着善与恶的斗争及生与死的对立。格雷马斯列出以下方阵来阐释其小说中人物和情节的丰富意义：



他认为,按理说,这个方阵可以发展出四项之间全部可能的二元对立关系,但贝尔纳诺小说的人物和故事情节却显示出一个特点,即在这些对立项中特别强调"中性"的概念,力图调和欢乐与厌恶这个基本对立项,进而与后两个否定项即苦难、烦恼达于结合,这种结合正是基本项对立调和的零度和休止状态.所以,贝尔纳诺小说中关键性的因素倒是在诸二元关系中起调和作用的麻木不仁。[①]

应当承认,格雷马斯的"语义方阵"理论,有辩证的方面,对于叙事文学作品内在意义的阐释是有价值的,在实践中也不乏成功的范例。它可以说是对普洛普叙事理论的发展,不过他的最终目的和普洛普一样,乃是为了确立基本的情节"形态变化表",探索结构主义者所谓的叙事的组合,或生成故事的结构是如何构成的,亦即生成故事情节的那种叙述能力——文学的语言。而这,正如他自己所看到的,存在着很大局限,"结果,凡是我们能够想到的用来谈论意义的元语言到头来不仅是一种意指的语言,而且还是一种表示实际存在的语言,把所有的意指活动凝固为一套表示概念的语言"[②],而陷于僵化。

---

① 见《结构语义学》第256页。

② 《论意义》,第8页。

四　建构叙事语法

格雷马斯从普洛普、艾伦·邓迪斯（Alan Dundes）等人对神话学和民间故事的研究中汲取了方法，并把这种方法扩大到哲学、宗教、法律等领域，研究重心也转向表述形式的符号化。为此他试图建构一套叙事语法。

格雷马斯从结构主义的立场出发，指出叙事结构是超语言的，这是因为叙事结构和各种各样的自然语言一样都与文化相通。叙事结构也有别于语言结构，因为叙事结构可以用与自然语言不同的语言来揭示。他认为叙事结构不能与“文学体裁”混为一谈，如在小说或戏剧中可以发现相同的叙事结构。由此他指出，叙事结构位于比深层语言结构更深的层面。

格雷马斯认为，要建构一种基于生成模型的叙事语法，应满足两个前提：(1)明确源于最根本(即最深层)结构的逻辑程序的总体性，并以此来说明语言的显现过程(表层结构)；(2)预见并建立这些派生自深层结构的逻辑程序，并将其划分为不同的级域及逻辑层面。他在对列维—斯特劳斯和普洛普的叙事理论作比较研究时发现，就一种只是把意指关系隐藏起来的叙事作品来说，在其显而易见的本文与神话的深层结构之间，一定要插入普洛普所描述的叙事结构。因此他把列维—斯特劳斯所阐发的结构放到深层叙事结构的地位。这种深层结构在组合化过程中能够生成一种表层叙事结构，大致相当于普洛普的组合键。

为此，格雷马斯将普洛普的结构重新定型。普洛普曾概括出三十一个功能单位的系列作为童话的规范形式，对这些童话的

叙文序列所进行的相关分析,使普洛普得以建立若干称之为功能的不变量。一般来说,这些功能通常附现于语段的近似形式之中。这些语段作为一个叙事单位可看成一个序列,这样普洛普的描述便从具体上升到了一般。但是,由于叙事单位的不变量是语段,因此这里需要加以发挥的是语段的基本结构这一概念。格雷马斯认为,相对来说,以泰尼埃尔在四十年代用公式表示的类移句法为起点似乎较可取,因为这种句法一开始就把动词作为语段的终极内核。他举例道:"彼得打保罗"这一语段就可以用两种方式将其公式化:

1) NS+ VS　　2) V

∧　　∧

V NS　　NS_1 NS_2

其中,NS 表示名词性语段,VS 表示动词性句段,V 表示动词。第二个公式使我们可以将动词看作是一个功能,两个名词性句段 NS_1 和 NS_2 应被看作是与一个功能相结合的专有名词或"动素"(泰尼埃尔的叫法)。这样格雷马斯就将从图解公式过渡到语段的逻辑显示为:

$$EN(\text{叙事语段})=F(A_1:A_2O)$$

其中 F 代表功能,A 代表动素。格雷马斯用这种方法还讨论了叙事语段的类型学及组合段的有机构成,并建构了一整套具体的操作公式。他试图说明,叙事结构分析目前已取得了引人注目的地位,用这种分析方法可以让我们去思考建立不同向度的叙事单位,同时去识别确切合理的结构的各个层面。

格雷马斯的上述一整套结构语义学的理论在很大程度上丰富和发展了结构主义的叙事理论。但是,同一切结构主义叙事理论一样,他的这套理论也有着致命的弱点,这就是只从文本的语

义结构来阐释文本的意义，切断了文学与社会生活、时代、历史的联系，从而陷入形式主义泥坑，而且种种公式、模式的归纳不但操作繁琐，并且终究失之机械、僵化，不可能概括无限丰富、繁复、变化万千的文艺现象。

第七节　拉康的结构主义精神分析美学

拉康（Jacques Lacan，1901—1981），法国哲学家、精神分析学家，当代西方影响最大的精神分析学批评家、美学家。他曾在巴黎高等师范学校学习哲学，又在巴黎大学学习精神分析学，后从事精神分析的教学和医疗工作。其主要著作有：《文集》（四卷，1966）、《自我的语言》（1968）、《精神分析学的四个基本概念》（1973）等。其思想曾受到结构主义的重大影响，被认为是结构主义的精神分析美学、文论的主要代表。

拉康本人作为一位精神分析学家，对弗洛伊德主义的贡献和局限是比较清楚的。在他看来，弗洛伊德主义固然对美学、对文学创作和文学批评有着十分重要的意义，但其理论上的不完善却有碍于它的传播和发展，必须同时从内部和外部对它进行反驳和修正。他作为哲学家，试图借助于结构主义的“科学力量”来修正精神分析学的过分主观性和任意性。具体说来，拉康运用结构主义和后结构主义语言学的理论，就与人的主体问题有关的所有方面，尤其是无意识与语言的关系问题，对弗洛伊德主义进行了改造和重新阐释，提出了自己的阅读和批评策略，实现了对传统精神分析学的一次“语言革命”。他既反对精神分析学的“医学化”、“科学化”和行为主义，又反对萨特对精神分析所

作的解释,从而形成了他独具特色的结构主义精神分析美学。

一 语言和无意识

无意识是弗洛伊德主义的核心概念,也是精神分析学的最重要理论贡献之一。但拉康却运用结构主义语言学理论首先重点地重新阐释了无意识概念。

首先,拉康不同意弗洛伊德的无意识先于语言这一观点。他不仅认为这两者几乎是同时出现的,而且还把无意识看作是语言的产物。拉康有句名言:"无意识就是非我的话语。"[1] 这句话带有纲领性,它把无意识和语言看成你中有我,我中有你,难分伯仲、高下的东西,并用话语来设定无意识的范围。实际上,这句话一是表达了无意识与语言一样不是自我内在的心理活动或机制,而是自我与非我间的(主体间的)关系,或共有的东西,因而包含着"他性";二是暗示了语言实际上先于无意识心理体验,或由言语行为才产生了无意识。正如詹姆逊在分析这句话的时候指出的,"大体上我们可以说使用语言的情况不仅包含了先于非我的全部经验的他性这一抽象范畴,不仅还要有一个实际存在的、具体的他人,而且除了这两名以外,还包含一个第三者,即本人自己的另一个自我",考虑到这种非我的语言经验,可以认识到"在言语行为中他性本身就为我们通常所说的无意识空出了一个重要的位置"[2],换言之,是言语行为中的他性为无意识的发生创设了必要条件。

---

① 拉康:《文集》,第 814 页,巴黎 1996 年。

② 《语言的牢笼》,第 143 页。

其次，与弗洛伊德把无意识看作纯粹的本能，或由本能的欲念形成和产生的观点不同，他认为先有了超个人、超主体的语言和无意识，才形成和产生包括性本能在内的欲念的。他说："以为无意识之所以存在是因为存在着无意识的欲念，存在着某种发自内心深处的、本能的、因而需要上升到较高意识层次的，朦胧的、难以摆脱的、丑恶残忍的甚至是兽性的无意识的欲念，这种想法是完全错误的。恰好相反，欲念是因为有了无意识、也即有了在结构和效果方面都不受主体约束、控制的语言之后才存在的，还因为在语言这个层次上，总是有语言及相应的无意识的存在，才产生欲念，而且正是在语言中超出意识控制的部分才有欲念的用武之地。因此，在某种意义上可以说，无意识是语言的一种特殊作用，是语言对欲念加以组织的结果。"①

再次，在论及无意识与意识的关系时，拉康的观点也与弗洛伊德不同。弗洛伊德认为意识处于心理的表层，如果无意识是在海水底下的庞大冰山，意识则是露出海面的一小部分。意识与无意识是对立的，意识是理性的，压抑无意识的本能、欲念，而无意识则作为非理性欲念在暗中有力地支配着意识。拉康却认为，无意识与意识的关系并非身与心、非理性与理性的关系，从结构主义角度，它们有点类似于能指与所能的关系，但又不完全是这种关系，主体并不知道自己的无意识的内容恰恰说明无意识不仅是主体内心的活动，而且是主体间共通的心理机制。因此，弗洛伊德认为无意识是混乱的、任意的、无规律可循的，而拉康则认为无意识是像语言一样有规律或有结构的，这种结构的规则受制于语言经验。在拉康看来，无意识内容不为主体所知"并不要

① 转引自托多洛夫《何为结构主义》第252—253页，巴黎1968年。

紧”,因为无意识“这一能指链结构表明的乃是,只要其语言和我及别的主体的语言是通用的,我们就可以用它来说与它所说很不相同的东西。在说的时候这一功能比伪装主体的(大部分难以确定的)思想更值得强调,因为它指出了主体在探求真理中所处的位置”[①]。换言之,无意识与意识的关系与其说是能指与所指之间的关系,不如说是能指之间的关系(“能指链”)。这正是结构主义突出能指、贬低所指的基本特点,拉康说得再明白不过了:“只有一个能指与另一个能指之间的关系才能产生能指与所指之间的关系。”[②] 据此,拉康认为,无意识相当于能指链,意识则类似于雅各布森语言学中的“转换者”角色,即能指信息发出者的地点。

拉康从结构主义语言学的角度对无意识的重新阐释,使我们有可能探讨无意识与人类社会的关系问题。他使我们认识到无意识并不在我们身体的“内部”,而在我们的“外部”,或者说在我们“之间”,是我们相互关系的一种结果。无意识之所以难以搞清楚,倒不是因为它处于我们的意识深处,而是因为它是一种巨大的、错综复杂的网络,把我们包围在其中。而能说明这种网状体系的最好手段就是语言。由此可见,拉康进行的这场“语言革命”确实打破了弗洛伊德的无意识不可知的神话,为无意识更有效地应用于文学找到了一个中介物——语言。他曾大胆地假设道,如果无意识存在的话,它是不会自行发挥其功能的,而应该通过语言这个“中介物”才能产生作用。而拉康对于精神分析学的贡献之一就在于他十分注重语言的中介作用。

---

① 拉康:《文集》,第504—505页。

② 转引自威尔登《自我的语言》第239页,巴尔的摩1968年。

二　修辞理论和释梦

释梦是弗洛伊德精神分析学的重要方面。他认为，梦的本质是无意识中被压抑的欲念的被伪装起来的满足，由无意识欲念转换成梦的基本方式和途径是移置和压缩。拉康则用语言学、特别是修辞学重新解释了弗洛伊德的梦的理论。

既然无意识被拉康看作一种语言现象，那么作为无意识的欲念的一个呈现方式的梦，当然也可以而且应该用语言学来解释。他说："再回顾一下弗洛伊德在《释梦》中所作的研究，你就会记起梦具有句子一样的结构，或者用该书中的话说，是一种猜字画谜的结构，也就是说，梦具有某种文字写作形式的结构。儿童的梦显现了原始表意文字的特征，而对成年人来说，这种形式同时再现了符号成分的语言和象征两种用途，这种现象在古埃及的象形文字和中国使用的汉字中都可以发现。"[①] 这样就把梦这种无意识心理现象纳入语言文字结构的范围，从而就可以用语言学对其进行结构的分析。

拉康的思路是用修辞理论来替换和重释弗洛伊德的梦的理论，即对弗洛伊德的移置、压缩等概念作了修辞学的改造。他说，"弗洛伊德告诉我们，这个重要部分（指其解释的文本）就在（用语言）对梦进行的解释中，或者说，就在某个修辞手段中。省略和烦琐、倒置或合并、退行、重复、并列——这些都是句法上的移置；隐喻、误用、换名、讽喻、转喻和提喻——这些都是语文上的压缩，弗洛伊德教我们用它们来分析主体由此而构成其梦境的

① 转引自威尔登《自我的语言》第30页。

各种意图:虚伪的或实指的、绕弯子的或直接的、报复性的或引诱性的"[1]。这样,拉康就用修辞学的概念置换、改造了弗洛伊德的释梦理论,以此来解释梦的机制。

但是,严格说来,这只是根据类似经验把弗洛伊德的心理学概念划归到语言学的修辞范畴中来而已。拉康在这方面更重要的贡献在于,他吸收、运用雅各布森有关隐喻与转喻相对立的理论来释梦,从而不仅把上述替换具体化了,而且真正使修辞理论在精神分析学中的运用获得了统一的理论基础。雅各布森提出,语言就其本质而言是修辞性的,语言最基本的两种修辞方式就是隐喻和转喻,一切修辞格都逃不出这两种基本方式而只能归属于其下。隐喻与转喻之间的对立揭示了共时方式(共存、聚合)与历时模式(承续、组合)间的普遍对立。[2] 拉康正是接受、融合了这一思想,并试图用隐喻和转喻这两种语言的基本功能来分析、解释包括梦在内的各种心理活动。如他用隐喻来解释心理症状的起因,因为这是以一个能指代替另一个能指;又用转喻来解释欲念的起因,因为这"是能指与能指间的联系产生了这个空缺,使能指能够借助这个空缺,以便填入拟填补这种关系造成的空缺的欲念"[3]。这时,拉康用心理活动中能指关系中的空缺理论来接纳、引入雅各布森的隐喻与转喻相对立的理论,是十分巧妙而能够成立的。在特定意义上可以说,拉康把弗洛伊德的释梦理论修辞学化了。

---

① 转引自威尔登《自我的语言》第 31 页。

② 参见雅各布森《语言的两个方面及两种失语症》,《语言的基本原理》第 55—82 页,海地 1956 年。

③ 转引自《自我的语言》第 114 页。

三　立足语言学的"自我"理论

本我、自我、超我的理论，也是弗洛伊德主义的重要内容之一。拉康对弗洛伊德的"自我"概念也从语言学角度作了重新阐释。弗洛伊德认为婴儿在早期还没有主体和客体、自身和外部世界的界限。这种缺乏任何确定的自身中心的生存状态，拉康称之为"想象态"也即无语言阶段。在讨论想象态或俄狄浦斯情结早期阶段时，拉康提出了著名的"镜子阶段"（the mirror stage）的概念。"镜子阶段"指的是前语言期。他认为"自我"在意识确立之前并不存在，所谓意识的确立就是指人有了自我的概念。拉康认为，自我意识的确立发生于某一神秘的瞬间，这一瞬间婴儿首次发现自己还有一个自身以外的形象，他称之为"镜子阶段"。镜子阶段这一概念是在猿与人之间的比较中产生的。猿在镜中可以发现随自己的活动而动的东西，但它对自己的发现毫无兴趣；而婴儿却能发现镜像活动与自身活动之间的关系，并为自己的发现感到高兴，于是拼命向镜子靠近。婴儿在会说话之前对镜像的自我欣赏说明了婴儿在通过与他人的相互交流而获得更为清晰的自我概念之前，在语言为它提供"我"这个词之前，怎样开始产生最初的自我的概念的。随着婴儿长大，他逐渐发现镜中的形象与自身的同一性，发现前者是随着后者的活动而活动的，进而发现作为主体的他的自身的存在，而他的自我就是这样建立起来的。在这一过程完成之后，幼儿就从无语言的"想象态"转入拉康所说的学会了语言的"象征性秩序"（symbolic order），这一秩序就是预先确定的社会和性的作用以及构成家庭与社会的关系的结构。

拉康认为,从幼儿确立"自我"、进入象征秩序,既是从无语言、前语言到达会语言的过程,也是由肉体的需要转为欲念的过程,一旦转化为欲念,就以多种形式与"非我"相联系,从而被赋予了一定的社会意义。在此,语言成为进入象征秩序、确立"自我"地位和作用的主要尺度。拉康对弗洛伊德的"俄狄浦斯情结"(恋母情结)也作了不同解释,认为主体(自我)凭着一种"父亲的名义"的心理可以克服俄狄浦斯情结。在他看来,婴儿的俄狄浦斯情结在想象态中表现为不愿亲近自己的父亲,而到象征秩序中,则表现为不愿成为自己的父亲,但由于有了语言,在这一秩序中父性本身被确定是一种特定的功能,因而主体只要在象征世界中用"父亲的名义"或在心理上起其父亲所起的作用,就能克服俄狄浦斯情结。

拉康的独创性在于他从语言方面重新阐释了我们在弗洛伊德对婴儿早期发展,尤其是俄狄浦斯情结的说明中已经领会了的这一过程。我们可以把在镜子前打量自己的婴儿看作一种"能指"——一种能够给予意义的东西,而把他或她在镜中所看到的形象当作一种"所指"。婴儿看到的形象似乎就是他的"意义"。这时,能指与所指就像在索绪尔的符号中那样和谐一致。换句话说,我们可以把照镜子的情景看作是一种隐喻:一方(婴儿)在另一方(形象)中发现了自我的同一体。拉康认为自我是在与另外一个完整的对象的认同过程中构成的。

四 突出能指:象征秩序

结构主义理论的基本特点之一,就是在语符的能指与所指的二元关系中,强调和突出能指,拉康也不例外。如前所述,他把

能指与所指的关系最终归结为能指之间的关系。在重释弗洛伊德理论中，拉康对能指结构所作的精神分析，集中体现在对象征秩序的分析中。

拉康认为，所谓象征秩序，主要指儿童在逐步学会语言过程中，从无意识到获得意识，从主客体不分到确立自我，从而脱离了生物学上的无名状态后所进入的状态、阶段和秩序，它促使个体自我意识的形成却又超越各个个体。从心理学角度看，象征状态对想象态的取代标志着自我的确立，从而完成了一次飞跃，而其实则是从无语言状态到语言阶段的飞跃。这样，象征秩序作为原初能指就成为一切意义（所指）的源泉。诚如詹姆逊所说："想象阶段与象征阶段的对立可以理解为两种情况之间的区别，即在前一阶段中，主体把精力花在自身的形象上，而在后一阶段中，他最终不得不承认对于语言这一层次来说，意识处于次要地位。"①

拉康还从精神病理学角度用语言学分析了婴儿从想象态进入象征秩序的内在根源，提出了基本匮乏（缺乏）的理论。他是在探讨精神病及欲念的成因时提出这一观点的。他认为，在婴儿心理上，与母亲的关系是最早，也是获得最大满足的体验。但在实际生活中，婴儿往往会在不同程序上以不同方式被轻易地剥夺这种关系，即与母亲分离。这必然造成婴儿的一种基本的匮乏（缺乏）感，一个张大的口（beance），即"缺口"，这种形成创伤的体验往往使儿童产生一种被"阉割"感（无论男孩、女孩）。这属于想象态阶段。拉康在此引入语言学范畴，认为儿童的基本匮乏所形成的"缺口"，恰如语言也是一种"张大的口"，一种通往个体以

① 《语言的牢笼》，第143页。

外的"非我"的"开口处"。因为语言的结构决定了它从来不是自足的,从来是有意构成不完整的东西,以等待非我的介入。一旦进入象征秩序,就出现了作为语言学范畴的阳物(而不仅是男性生殖器),它能填补这个缺口,恢复被"阉割"以前的功能。在弗洛伊德那里决定一切的性欲,在此乃是试图复得阳物,恢复与母亲关系的满足的象征,是对它所缺失(匮乏)的东西的一种认可。拉康从这一基本匮乏理论出发,推断精神病的起因主要是无法接受被"阉割"和基本匮乏感,它实质上源于对最早的与母亲关系基本满足的深深眷恋,并相信人能以某种方式重新找回阳物,弥补缺口,复得满足,但由于实际上无法实现而引发精神病。这里主要是对精神病理所作的独特分析,而同时突出了象征秩序中作为失去了满足的象征的阳物。而在这一分析过程中,语言学是一条贯穿线索,一个理论切入点,在对想象态中的阉割感与象征秩序中阳物的对比中,拉康又一次突出作为能指的象征秩序,正是这种象征秩序组织起复得阳物、恢复原初满足的语言系统。因此,詹姆逊不无理由地认为,"把拉康的理论中的阉割看成是一种零度的精神现象,即整个意义或语言系统必然围绕着它组织起来的那个基本的、充满强烈感情的空白(即缺口——引者),也不算过分荒唐"①。

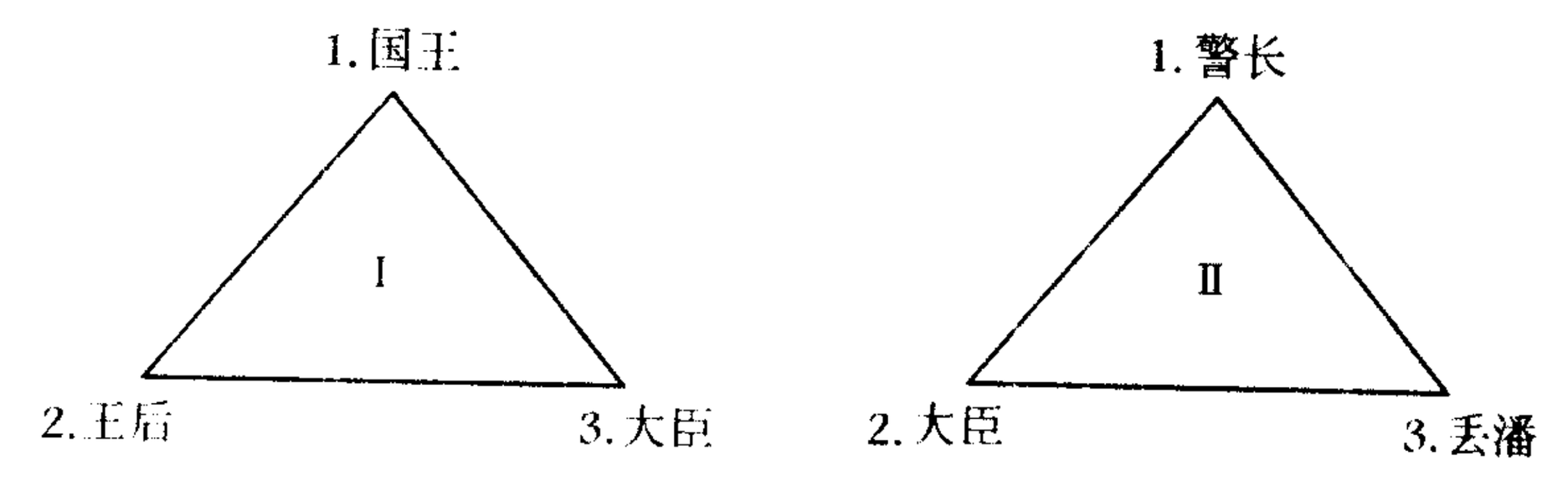
五 文本阐释:《论〈窃信案〉》

在文本阐释方面,拉康对精神分析批评也作出了重要的贡献。传统的精神分析批评把文本当作探究作家心理或人物心理

① 《语言的牢笼》,第145页。

的线索。拉康通过重新评估语言的作用，对这种传统的批评理论及实践提出了异议。在《论〈窃信案〉》这篇著名的论文中，拉康以对一个具体的文本——爱伦·坡的短篇小说《窃信案》的分析为范例说明了一种新的结构精神分析方法，并通过这种方法来运用精神分析学的原理去解释文本的结构方式与作家、人物或读者的大脑活动方式之间的差异。

第一步，拉康先从小说情节入手，分析了小说的叙事结构与人物心理的同构关系。小说中，王后收到匿名信，她不愿国王过问此事，就在藏信不及时时故意将信放在桌上，果然，国王没有在意。但大臣在旁将此信掉包后拿走，王后见之也不能声张。王后只好叫警长去追寻，警长在大臣私宅仔细搜查，毫无结果。王后又改聘侦探丢潘去破案，丢潘换一思路，以“欲盖弥彰”的道理，在大臣家文件架的显眼之处找回该信。该故事有两个相似的结构，拉康用两个三角形来表示——



拉康认为，在两个三角形中，处于一号位的人可视为一种纯客观的立场，国王和警长都只看到了事物表象，实则是假相；处于二号位的人则可视为一种纯主观的态度，王后和大臣分别利用了一号位人物的无知，两人都认为唯有自己掌握了秘密，看到了事物内在的方面；而处于三号位的大臣和丢潘处于更优越的地位，他们不但看到了事物内部，并知晓一号位、二号位人物之间的尴

尬,他们克制了处于二号位的人物。这样只寥寥数笔,就把故事的结构关系勾勒了出来。

第二步,拉康对上述结构进一步作语言学的精神分析。上述两个三角形结构表明了小说的回旋式情节模式,同一件事(窃信和侦破)就像精神病中重复强迫症一样出现两次,每次人物所处的位置并不同,情节的核心是那封匿名信。它象征着语言交流被延长或中止,或象征着能指可以脱离所指自由漂浮的独立性,能指在不断漂浮中凡被赋予新的意义就一概吸收进去。信的失而复得,使那位窃信的大臣成为此情节中基本的语言回旋处境中的一种功能,他和其他所有人物都无自身的本质和性格,而他们的存在只源于他们在语言状态或象征秩序中所处的位置。[①] 这是从读者角度对作品语言效果的精神分析。

第三步,拉康进而认为,失窃的信如果作为能指只能是一种不确定的"漂浮的能指",它实际上并无真正的主人;它的重复性和开放性表明,作品文本并无固定的原意,它也无需固定的所指,它的流失、传递过程,是文本意义从一个符号向另一个符号延伸的无限"意指"过程。拉康的结论是,《窃信案》这篇小说只是表明了能指在不断传递中,在无意识结构中产生了作用,形成了意义;文本意义就存在于能指(信)的漂浮过程中。

由此可见,拉康在这篇论文中,未去分析文本的文学框架及作者的种种修辞手段,他对这些不感兴趣。他的兴趣集中在从读者角度对关于歧义的传统概念不能解释清楚的一种语言效果的分析上,即揭示文本也强迫地重复一种无意识欲念的结构,不断试图给能指注入已经失去了的意义。因此,如果说传统的精神分

① 参见《文集》第11—61页。

析批评家注重的是文本和作家的话，拉康关注的是文本、语言和读者。由此可见，结构主义精神分析批评已经超越了本文阐释的界限，并以一种精神分析学的创始人所始料未及的哲学分析扩展到一个更为广泛的话语领域。（拉康的《论〈窃信案〉》不仅是精神分析学发展史上而且也是二十世纪文学批评史上一篇极为重要的论文，它引发了一系列重要的学术讨论：德里达曾专文分析或"解构"过这篇论文，巴巴拉·约翰逊又专文对德里达的"解构"进行了再"解构"；霍兰德后来又专文阐释了《窃信案》，并在阐释中表达了自己的"读者反应精神分析批评"的观点。）

拉康的思想体系十分复杂，他既热衷于精神分析学，又投身于结构主义和后结构主义，他与存在主义哲学和女权主义批评也有着这样那样的联系，因此我们可以在当代不少学术和思想领域里见到他的足迹。但他主要是一位精神分析学家，更确切地说，是一位结构主义精神分析学家，是当代精神分析美学和文化的主要继承者、捍卫者和发展者，他使精神分析学进入了一个新的阶段——拉康式的精神分析学（Lacanian psychoanalysis）阶段。同时，他也拓展了结构主义的研究思路和范围。但是，也应看到拉康的结构主义精神分析美学也存在明显的缺陷和局限：一是拉康对弗洛伊德的精神分析学作语言学的重释，固然开辟了语言学与心理学结合的新途径，推进了人本主义与科学主义的融合，而且总的来讲是成功的，但在不少具体范畴的句连、转换（从精神分析学转换为语言学范畴）上，常有勉强、生硬之处，缺乏说服力；二是由此带来了其理论体系存在晦涩难懂的缺点；三是他的理论在集中了结构主义和精神分析学的长处的同时，也未能避免这两者的双重缺陷，即一方面仍未能摆脱精神分析学的非理性倾向，另一方面又未能真正克服结构主义切断文学

作品与社会、历史的联系的局限。对此,我们应该有清醒、辩证的认识。

第八节 罗朗·巴特:从结构主义走向后结构主义

罗朗·巴特(Roland Barthes,1915—1980),法国结构主义文艺理论家、美学家、符号学家,出身于海军军官家庭,出生不久父亲阵亡,随母移居巴黎。童年曾受过良好的艺术教育。1934年中学毕业后,曾计划报考巴黎高等师范学校,但肺结核阻碍了他走上学术之途。1939年战争爆发,免除兵役的巴特在阿里特和巴黎的中学任教。病愈后他获得了去海外教授法文的教职,先后去过阿尔及利亚、罗马尼亚和埃及。五十年代他曾在主管海外教学的政府文化部工作,并开始撰写文学批评著作。六十年代他在大学系统外的一个机构——"高等研究实验学院"谋得一个教职。尽管六十年代末他已成为巴黎名流,与列维—斯特劳斯、福柯、拉康等人齐名,但直至1976年,才被聘为法兰西学院教授。1980年不幸死于车祸。

巴特是本世纪下半叶在法国文坛上最活跃、最不拘一格,也是最富有创新精神的学者,同时他也是结构主义向后结构主义转折时期的关键人物。他的主要论著包括前期结构主义时期的《米什莱自述》(1954)、《神话》(1957)、《论拉辛》(1963)、《符号学原理》(1964)、《批评与真实》(1966)、《时装系统》(1967)和后期结构主义时期的《S/Z》(1970)、《符号帝国》(1970)、《萨德、傅立叶、罗约拉》(1971)、《批评论文选》(1972)、《文本的快乐》(1973)、《巴特自述》(1975)、《恋人絮语》(1977)、《描像器》

(1980)等。

巴特是一个充满矛盾的人物,他并不自认是结构主义者,但他的思想立场无疑具有结构主义者的特征,同时在七十年代以后,他又明显转到了更新颖的后结构主义的立场上去。

一 早期结构主义符号学思想

巴特于 1953 年发表了他的重要论文《写作的零度》,探索古典的法国写作的风格,这是他结构主义符号美学思想极富代表性的一篇文章,也是对萨特的文学纲领的反驳。在这篇成名作中,他提出了写作时"零度"介入的观点。在西方美学传统中,法国学者布封"风格即人"的箴言早已成为一种信条,在浪漫主义文学思潮中,更是把作者的个人风格与作品风格联系起来认识,而巴特所说的"零度"写作也就是零度风格,它体现为对作者主体性的遮蔽,这正吻合了结构主义倡导的"无作者思想、无主体知识"[①]的认识,即以一种超越了个人的结构来凌驾于个人之上的状况。

然而,巴特在指出零度写作时又是对其加以批判的。在他看来,作者创作要用一定的言语 (parole) 来表达,同时,这种言语是用一定的文体形式组织起来的,言语和文体从两个维度制约了作者创作。他着重论述了语言与文体的差异。他认为文体作为个人的封闭步骤,与社会无关而又易于为社会明了。语言只存在于包括文学在内的使用之中,文体却不限于此。某些形象、某种叙述方式以及采用的词汇都与作者本人及其过去的经历联系在一起。巴特就此作了一个结构主义的解释:"文体按其本来意

① 福柯语,见布洛克曼《结构主义》第 13 页,商务印书馆。

义说,是一种萌发现象,它是'气质'的蜕变。所以,文体的影射被深深地掩埋起来;言语则有一种水平结构,它的秘密与它所采用的字词同处于一条基准线上,它掩盖的部分被说话时间的延续所揭示;在说话时,一切都是现成的,即时利用,用词句表达、沉默及诸类动作一齐涌向一个已废弃的意义:这是不留痕迹又毫不迟疑的移情。文体则截然相反,它只有一个垂直面,它可以潜入千人封闭的回忆之中,从某种实际经验出发,形成它的晦暗性。文体绝不是暗喻以外的任何东西,也就是说,只能是文学意向与作者躯体结构之间的方程(必须提示,结构是时间延续的仓库)。"因此,文体成了一种"隐私"。这样,文体和语言从纵横两个维度支配了作家的写作行为,"语言的水平线和文体的垂直线为作家描画出一种自然属性,因为,作家既不能选择这一个,也不能选择那一个。语言作为消极物使可能的初始条件发挥作用,文体却是一种凝结作家气质和他的语言的必然。在前者那里,作家找到了与历史的亲近关系;而在后者那里,找到了与本人过去的亲近关系"①。这一表述其实是指出了写作不只是个人的行为,而且还是特定时地条件下特定的表达方式。巴特所要抨击的,是现有文化将既定的写作风格和秩序说成自然的、合理的、必不可免的观念,似乎它是唯一可能的写作方式,他将此看作是资产阶级一个庞大计划的组成部分,根据该计划,资产阶级的文化秩序就被悄然披上了普遍合理性的外衣,但实际上它并不是自然的。所以,他认为,"风格的零度",即"无风格的"、空白的、透明的写作方式或"纯洁的写作"不存在,也不可能存在。不过,他还是承认海明威、加缪等人似乎是一种无风格的、透明的写作,但这种

① 罗朗·巴特:《写作的零度》,第20页,巴黎1953年。

零度的风格本身也就成为了一种风格。由此来看，那种完全没有倾向的写作风格是不存在的，巴特论及写作的书面话语与口语的区别时更是指出："写作决不是交流工具，它不是一条提供说话的康庄大道。"[1] 按他的意思来讲，那么写作就还是一种判决，一种同权力相关的活动。在这一问题上，可以说它是福柯的话语权力理论的先行者。

严格来讲，巴特是在《写作的零度》中否定了写作的"零度"，但这种否定是在比作者个人行为更大的范围来看才适用的，也就是说，某一作者在写作时可能确实是以零度介入作为前提，但他的写作会在整个写作系统中被整合，实际上是非零度的了。从这个意义来看，它已具备了结构高于个别元素，并决定其意义的结构主义理论的特点。

此外，在《写作的零度》中，巴特实际上已提出了他后来一直坚持的符号学基本思想，即符号、首先是语言符号具有指意方面的双重功能，或两重结构，就是说，语符所指事物，往往由在完全不同的层次上起作用的、不能互换也无法比较的两个功能构成。换言之，语符的结构似乎是一种模棱两可的所指，一种能体现两类不同的能指并处于它们交叉点上的所指。文学符号学就是由此推导出来的。正如詹姆逊所说，所谓"文学符号"理论，"是在他的最有影响的理论著作《写作的零度》中提出来的，文学作为一种程式化的活动，一种他后来称之为'主体意识规范化'的东西，正是那些既有一个意思，同时又带有一个标签的、模棱两可的双功能事物的典型"[2]。

---

① 罗朗·巴特：《写作的零度》，第 125 页。

② 《语言的牢笼》，第 129 页。

这一符号学思想在巴特其他早期著作中也有体现。在《米什莱自述》中,巴特经常用一组组的双项对立来组建、表达一些基本主题,从而暗合上述两重功能结构。如他谈到任何时候历史著作都同时有顺序和正体的历史叙述,与大小主题纵横交叉的两重组合。特别在谈到米什莱写罗伯斯庇尔时的两重符号结构时,巴特指出:"米什莱认为血是历史的本质。请看罗伯斯庇尔之死吧。这里有两种针锋相对的血:一种十分贫乏,稀落得需要像电池充电一样进行一次人工补血;另一种是热月党妇女的血。这是一种优质血,集中了优质血的全部特点:热烈、殷红、纯净、富足。这两种血誓不两立。最后女人血吞噬了神父血","罗伯斯庇尔之死反映出来的这种贫乏的(电流般的)血和富足的(女性的)血之间的全面对抗……在米什莱笔下被描绘成一种肉体上受侮辱的景象:一个衣衫褴褛、衣不蔽体、冻得发抖、耷拉着脑袋的男人被置于一群身披红绒、因营养充足、兴高采烈而满面红光的有钱女人的众目睽睽之下;这就是说无生命力的这种血在沸腾的热血面前毫无抵抗力量,只有彻底认输"[①]。这是典型地运用上述符号学观点来描绘米什莱历史著作的结构特点。

再如他的《神话》一书,并非真的研究原始部落的神话,而是从当时报刊中选出最精彩的东西,将它们结构组合成奇妙的社会图景,进行分析和评论。在该书中,巴特也采用了同样的结构主义双重功能的方法。如他谈到小学生读的一句拉丁文就至少有两重含义:"我是法国一所公立中学的五年级学生;我打开了拉丁文语法课本,读到里面借自伊索或菲德恪斯的一句话:'因为我的名字是狮子'。我停下来想,这句话的意思有点含糊:一方

① 罗朗·巴特:《米什莱自述》,第105页,巴黎1965年。

面，这几个字的意思是够清楚的：'因为我的名字是狮子'。然而，另一方面，这句句子显然还在对我说别的意思：既然是对我说的，对一个五年级学生说的，它的意思很清楚，即我是一个语法例子，用来说明定语必须一致这条规则"[1]；它甚至还告诉人们，它是文学。

巴特上述这些早期的符号学理论具有明显的结构主义特征，并在以后一以贯之，基本思路没有改变。当然，我们在讨论巴特的符号学理论时，既要看到长期以来他十分关心这一学科，又要看到他的符号学理论上的特殊方法，因为巴特的符号学理论与他曾促进过的那门正在发展中的符号学学科相比，更具随意性。这从上面举的例子中也可看出。正如他在《就职讲演》中所开的玩笑那样，他希望将他的文学符号学讲座变成一把永远转动的轮椅，"现代知识学的百搭"。这一观念几乎贯穿于他的全部学术生涯。

二　结构主义的叙事理论及其他

1966 年，罗朗·巴特发表了《叙事作品结构分析导论》[2]。这篇文章从结构主义符号学的观点出发，在托多洛夫、格雷马斯等人的基础上，为叙事理论开辟了新的方向。

和以往的结构主义一样，巴特从语言学的基本概念出发，指

---

① 罗朗·巴特：《神话》，第 222—223 页，巴黎 1957 年。

② 罗朗·巴特：《叙事作品结构分析导论》，张裕禾译，据伍蠡甫和胡经之主编《西方文艺理论名著选编》下卷，北京大学出版社 1987 年。本段内容参见该文。

出在语言分析中,句子可分为三个层次:语音、语法、语义。这些层次之间至少有两种关系:从同一层次上看有"分布"(distributional)的关系,从不同层次或超层次上看有"融合"(integrative)的关系。为此,叙事文学作品也可以参照上述分析方法而分成三层:功能、行动、叙述。各层次上有单元分布关系,不同层次上有融合关系。如"功能"的确定须决定于角色的意向或故事大体的"动向","动向"的作用、价值又须看它在整个"叙述"中的地位而定。

从符号学的观点来看,一个"符号"或"符号体"(包括文学作品)不仅可以分为"形式"和"内容",仔细的分析还可以分辨出"实质"(substance)和"表现"(expression)。在这四种因素中,真正对立的是"形式"与"实质",而不是"形式"与"内容"。也就是说,对一种符号体详细分析,可发现四种层面的存在:"表现的形式"、"内容的形式"、"表现的实质"、"内容的实质"。而以文字为媒介的"表现的实质"的"叙述体"只是多种叙事体中的一种。其他艺术形式如电影、哑剧等都是以叙事为主的符号表现体。"叙事文"和其他媒介的"叙事体"必定有相同的叙事原则,这些原则正是结构主义方法所要探讨的。也正是在这个意义上,巴特接受了语言学的分析模式,并且在全文中都从"功能"、"行动"和"叙事"这三个层次来分析叙事文体,尽管其中有模糊费解之处,但毕竟为叙事理论走出了一条新路。

"功能"是叙事最小的或基本的单位,也是讨论叙事文的最基本课题,以往的结构主义者或形式主义者对此都有过论述。如列维—斯特劳斯把他的叙事单元称之为"神话素",但他对"神话素"的界定,如同普洛普的童话"功能"一样,是由比较故事中类似的情节事件得出的,并按它们在情节发展上的功用而认定它

们是“功能”或“神话素”。这种分析过程仍然依靠直觉，不够严谨。为此巴特对“功能”作了更为严谨的描述。他对“功能”的分析建立在对艺术品的另一种基本看法上，即：艺术品里的所有因素都有某种作用。他说：“文艺作品不容有废话，就如同音乐里不可能有噪音一样。”这就是说，在文艺作品中，每种因素都有其存在的理由，虽然它们发生作用的方式和角度可能不同。在“功能”层中有时看似漫不经心的描写，其实可能包含了某种意义。如在小说《金手指》中，庞德正在情报处值班，这时电话铃响了，“他拿起四只听筒中的一只”。巴特认为，“四这个符素单独构成一个功能单位”。因为值班室内安有四部电话，表明了情报处与外界尤其是与庞大的官僚机构间的联系。另外，在功能层，不仅必须考虑表面文句的叙事作用，同时还要记住“功能”并不一定要通过动词表达。描写句、对白、独白等都可以包含或形成“功能”单元。仍以《金手指》为例，在“詹姆斯·庞德看见一位五十岁左右的男子”这个句子中，至少包含了两项叙事作用，即两种“功能”：(1)人物的年龄成了某个肖像的一部分(其“用途”对故事的其余部分并非没有，而是不清楚，以后才会知道)；(2)叙述的直接所指是庞德不认识他未来的谈话对手。同时，“功能”在实际作品中也没有一定长度，它可以由一个句子表达，但也可能由好几个句子，甚至整段、整章来传达，一个句子也可能表达一个以上的“功能”。

“功能”或“叙述”单元的组合方式如前所述有两种：“分布式”和“融合式”。“分布式”中的单元可称为真正的“功能”，是故事的主干；“融合式”中的单元，巴特称之为“标志”(indeces)，它们与故事情节距离较远，但涉及故事的背景、人物的外表及性格或场地气氛的描写。功能又可分为“主要功能”和“次要功能”，前

者在情节上具有关键性作用,后者则是导向、促成主要情节的细节。剔除或掉换一项"主要功能"会影响一个故事的大局和结构,改动一项"次要功能"则会影响文章叙述的局部面貌。另外,"标志"的主要作用是显示于"行动层"和"叙述层"。

叙事单元的组合就如同句子的语法。其中"标志"的组合相当自由,"功能"的组合就不同了,它们之间不仅有时间性关系,而且有逻辑性关系,这两种情形并存造成了叙事"语法"的混淆。巴特认为,所谓"时间性"其实只是叙述文结构的一种分类,正如不同的语言里,时间的观念也是语言系统的一部分而已。叙事文里,"时间"的存在是叙事功用的一部分(符号系统的一部分),我们不能确定"时间"是什么,因为在有些语言里根本没有现在、过去、将来的区别。时间既然是一种幻觉,在语言里又不一定有共同性,那么规范叙事文的规则或逻辑又是什么呢?在此巴特没有重走格雷马斯、列维—斯特劳斯以语言学为模式的老路,而是提出了从人物所做的"抉择"中,可以窥视叙事逻辑,因为小说的发展与人物在事件中所做的抉择有密切的关系。他称之为"行动逻辑"。

比"功能"高一层的叙事单位巴特称之为"功能系列",这是有逻辑关联的一系列"功能"的组合,一个相当琐细的"功能系列"又可构成更高一层的动作,它本身通常只是导致另一个"功能系列"的一个环节。"功能系列"之所以重要,是因为它们在情节发展中随时可以形成一个"选择点"。

其次是行动层,主要处理人物关系的结构。西方的叙事理论从亚里士多德以来便特别重视事件情节,而较轻视人物。但巴特指出,人物分析上最困难的是"主角"的问题。小说中某些"行为者"是否特别有资格当"主角"呢?不同的传统常以不同的行为者

充当“主角”，而且“主角”通常有相对的角色来陪衬。而事实上，“主角”和陪衬者都是最基本的人物，也就是说叙事文通常是采用“双重主角”。巴特还一再强调人物的分类应该以语言中的分类为模式，而不应以个性、性格等心理因素为模式。他认为语法上的人称分类与小说中的人物分类有密切关系。由此我们可以看出，巴特的叙事理论既与西方传统的叙事理论有相同之处，又具有结构主义的特点。

再次是叙述层。巴特首先分析了叙事作品中的所谓施惠者和受惠者，他将人物视为事件的参与者而不是“有生命的人”。也就是说，应从人物的行动和关系，而不是从他的心理来把握他。在人物关系上，他主张用语法分析来作分类工具，而不是从人物个性、性格等心理因素来作甄别模式，如许多作品都写了两种对手间的斗争，这就类似于比赛的结构，双方都想争得裁判给予的发球，裁判只是从比赛规则上而不是从球员心理上来作判定，这种道理也应适用于对人物关系的把握。他认为，在叙事过程中，在接受者与授与者之间也有“接受”与“给予”的相应项目。从人类传达信息的观点看，叙事体也成为授受的一部分。一个故事需要有“传述者”和“听述者”，但授受之间，最主要的还是使传达成为可能的通讯符号，它一方面表示叙述者的存在的信号，一方面则表示读者存在的信号。其中读者的信号较难寻找，也较少受重视；研究较多的是叙述者存在的信号。其次，他也分析了“作者”与“叙述者”的关系。他列举了当时有关这一问题的不同观点：第一种观点认为叙述者就是作者；第二种认为叙述者是超脱于作品人物，同时又有充分了解他们所思、所感的全知全能的意识，是从上帝的角度来讲故事；第三种认为，叙述者的叙述是处于人物所能观察到的范围，因此，叙述者就应由作品中的人物来轮流

担任。巴特认为这三说都欠妥,他强调了"作者"与"叙述者"的区别,在作品中说话的人不是在现实中从事写作的人,而写作者的角色也不同于他在实际生活中的角色。巴特认为,叙述信号所能透露的只是"叙述者"的存在,与作者无关。他还认为叙述者和作品中人物都是"纸头上的生命",他们应是作为分析的对象而不是分析的出发点。巴特还探讨了叙事作品的语境,认为它是叙事作品赖以完成其表达的全部规定。他又提出,叙述方法只有两种,一是"个人的",一是"非个人的"。有些现代小说非常强调叙述方法的统一,但很多小说却常常往来于主客观之间,以主客观的转换为描写心理深度的捷径。

巴特最后还指出了两项基本程序:一方面是形式上的"写实",另一方面在形式之上的"意义"程序,产生"叙述意义"。文学上的"形式"程序时常故意"曲解"形式,借着不平常的陈述过程以达到特殊的"意义"。这就导致了结构主义对"写实"问题的特殊看法,因为叙事作品是有层次的,我们可以通过综合程序把握住陈述的片断,以高层次的事件把握低层次的单元,使零乱的细节得到统一。

巴特的这套叙事理论虽然比较严密周详,但他忽视了叙事体有多种多样的结构关系,一个单元也可以有多种不同的功用,他规定的结构主义的叙事原则仍然局限性很大,难以说明极为丰富的文学现象。这是因为巴特仍未跳出语言学的方法来探讨叙事作品的结构,他把复杂的文学现象"简化"成了语言现象,因而也就暴露了其方法论的缺陷。

这一时期巴特的另一部符号学理论专著是《时装系统》,该书运用结构主义语言学的方法,论述时装系统。他认为一切符号系统都要以语言为中介,包括时装系统在内。他反问道:"有没有

不需要用语言表达就可以存在的由各种事物组成的不同规模的系统？言语不正是一切意指过程的必然的传递者吗？”[1] 他认为时装是这样一个系统：它通过区分衣着、赋予衣饰细部以意义和在服装的某些方面与人世活动之间建立联系的办法，创造着意义。巴特指出是意义促成销售。而语言符号，如服装杂志图片下面的文字说明，能引起人们对服装某一部分的注意，从而使之成为流行的样式。巴特列举了两个例子，以说明服装系统的三个意义层次。这两个例子是：“印花布服装在比赛中获奖”；“细长滚边是动人的”。在巴特的第一层次即“服装代码”层次上，印花布服装和滚边是能指，其所指是流行的。在第二层次上，印花布服装与比赛的结合暗示这类服装在某种社交场合中是适当的。最后，第三层次上存在着一种新记号，其能指是整个时装话语，其所指是世界的以及杂志必须去、或想要去传达的时装形象。[2] 这些说明文字暗指滚边不仅被看作是优雅的，而且实际上也产生着优雅感；印花布服装是社交胜利的重要而积极的因素。巴特把第二和第三层次称作时装的“修辞系统”。在论述修辞问题时，巴特突出了能指的地位，用能指自身的内部统一性来取代能指与所指的符合关系，推进了结构主义的思想。他说，“如果说整个修辞所指不过是一个构建物的话，那么这个构建物必须是统一的；这个修辞所指的内部或然性和这个统一性是成正比的。在明确论证或实际试验这样一些很高的要求面前，内部统一性这一概念”越来越具有实用的地位；“在现代批评中有一种试图用寻找主题的方法重建创作时的氛围（这种方法适合于内在分析），而在语言

① 巴特：《时装系统》，第 9 页，巴黎 1967 年。

② 转引自乔纳森·卡勒《罗朗·巴特》第 82—83 页，三联书店 1988 年。

学中,证明一个系统的实际存在的是它的统一性(而非它的'用途')",即使马克思主义或心理分析理论的"或然性""绝大部分也来自其系统的统一性"①。

巴特得出的结论是:应当反对作为一门记号的"科学"概念。这一结论在他后来的写作中越来越加以强调。他通过把时装或文学作为一个系统、一个不断产生意义的机制加以论述,坚持了能指作用优先于所指的观点。如在一个系统的视野之外,时装陈述是有意义的,这些意义似乎比任何意指过程都重要。但若通过一个符号系统功能去辨识,则会发现对具体服装说明的内容是多么的无关紧要,由此才能重视作品系统的时装或文学的概念。这些思想是其前期符号学思想的发展和深化。

罗朗·巴特被认为是结构主义最重要的美学家、文论家之一。他对结构主义有自己独特的理解,他说:"结构主义是什么?它不是一个学派,甚至也不是一个运动,因为一般被贴上这个标记的多数作者并不感到有任何真实的教义或主张把他们联合在一起。"②在他看来,结构主义在本质上只是一种活动,或者可以说是一种精神活动,它是要重建"客体",结构主义活动包含了两个典型动作,即分割和明确表达。分割是要找出客体"机动的部分",找到它的基本元素,该元素本身也许并无意义,但它的置换可引起整体的变化,如语音学家研讨的音素、列维—斯特劳斯的"神话素"等,就属于这样的基本元素。在这之后,结构主义就要力图发现或对客体建立某种联合的原则,这一步骤也就是明确表达的活动,通过对组合的规律性的了解,结构主义者就可以对客体的意

① 巴特:《时装系统》,第237页。

② 巴特《结构主义——一种活动》,见《西方文艺理论名著选编》下卷第464页。

义作出解释。巴特前期的符号学和叙事学理论就体现了这种结构主义活动的特点。

三 转向后结构主义

1968 年的“五月风暴”，导致了法国知识界对结构主义的普遍不信任。从外部看，当时的政治结构和社会结构的崩溃使人们对结构主义稳定的传统意义发生了怀疑；从内部看，“五月风暴”的失败也促使结构主义阵营自身的分解。巴特等结构主义者纷纷倒戈，在继承结构主义对形而上本体一元论这个旧文化的基石的怀疑和批判的基础上，把语言意义的不确定性推到首要地位，从根本上动摇了纯粹探求作品封闭的内在结构和共性模式的结构主义美学的基础。巴特甚至反戈一击，对自己过去信奉过的结构主义文学批评理论进行了犀利的嘲讽，他说：“据说某些佛教徒凭着苦修，终于能在一粒蚕豆里见出一个国家。这正是前期的作品分析家想做的事：在单一的结构里，……见出全世界的作品来。他们认为，我们应该从每个故事里抽出它的模型，然后从这些模型里得出一个宏大的叙事结构。我们（为了验证）再把这个结构应用于任何故事：这真是令人殚精竭虑的任务……而且最终会叫人生厌，因为作品会因此显不出任何差别。”[1] 这样，巴特转向了后结构主义。

如果说结构主义是强调在对客体的分割和重组中，突出客体在某一方面意义的话，那么后结构主义则是认为重组意义的不可能性，结构之内的各元素各说一套，它们聚在一起就是一座

① 巴特：《S/Z》，第 9 页，伦敦 1970 年。

意义的"巴比伦塔",也许结构也能体现意义,但它只能是众声喧哗、杂语共存的世界,而不能简单地以某一主题将其统一起来。

后结构主义时期的巴特对符号问题进行了更大胆的探索,探索结果使他能够以一种令人惊异的眼光重新审视文学。他发现,能指和所指并不能构成一个完整固定的符号,每一个所指的位置都可能被其他能指取代过,能指所指涉的与其说是一个概念(所指),不如说是另一些能指群,这就导致能指与所指之间的分裂,能指的意指活动还未及达到其所指前就转向了其他的能指。因此,能指与所指的关系不像纸币那样正反两面是绝对同一的,而是相互分裂的,能指只能在所指的岩层表面"自由飘移",而始终达不到两者的统一。这样,文本中的语词符号就不再是明确固定的意义实体,而是一片"闪烁的能指星群"。能指之间可以互相指涉、交织、复叠,人们在文本中读到的虽然只是有限的能指符号,但它们却像水珠一般折射出无边无际的能指的大海,在其中不是语法规则,而是意指活动自身规则起着支配作用,正如巴特所说,"文本无所谓构造","文本没有任何句式","文本是能指的天地"。如其《恋人絮语》单从标题上看像是爱情小说,而实际上是说的范围广泛的学术研讨中的问题,该书标题像是一个隐喻:各种学术问题的议题就像恋人间的会晤那样,议题星星点点,互不统属,根本就难以理出一个体系,只是它的言说有一个相同的场景而已。

巴特这一"文本"概念完全推倒了结构主义关于"作品"是封闭的、能指所指统一的意义结构的论点,它意味着"文本"是由能指所指内在分裂必然导致的指能之间自由的无目的的互相意指的无限可能性或无始无终开放的意指活动过程,而结构主义的所谓的"作品"则"似乎在能指播撒的某一点上停下来,宣称此处

是终极，是所指或意义的结构，是我们最终要达到的目的”。另外，巴特还认为结构主义认为“作品”是单数的，而他心目中的“文本”则是复数的。因为文本的每一个语词，当它单独存在时，它不可能有任何意指活动，也就不成其为语词，而当它成为语词时，它四周已存在一个由无数语词所构成的无形词典。“文本”亦然。当一个“文本”成为文本时，它四周已是一片无形的文本海洋，每一个文本都从那里提取已被写过、读过的段落、片断和语词，所以，从来没有什么“原初的”文本，每篇文本中的一切成分都是已经写出的，都是其他文本的碎片编织成的。文本的意义因此是不断游移、播撒、自相矛盾乃至倾覆。文本这种“复数”特点取消了一切中心和统一，有的只是无限的意义流转、扩散、转换和增值。据此，巴特认为，结构主义的所谓“作品”是一种限定于某个目的、意义的象征，而“文本”则是开放的无穷无尽的象征活动，任何意义只是活动过程中及时的、迅速消失的产物。

根据上述理解，巴特提出了对文本的阅读理论。他认为，首先，阅读结构主义的“作品”仅需理解性的思维，即理解其中固定、对应的象征意义；而阅读“文本”，则需要转喻式的思维，即把每一部分和每一象征都看作对另外一些更大部分和象征群体的替代品（无限地）。同样，判断作品之间的区别主要依据于我们所理解的意义内容，而要判断本文间的区别，主要依据它们不同的能指意指的活动路线、播撒过程。由此可见，“作品”与“文本”从性质到阅读方式都是截然不同的，从“作品”理论到“文本”理论，是巴特思想的一个重大转折，也是结构主义转到后结构主义的根本标志。①

---

① 以上介绍均见巴特《从作品到文本》一文英文版。

标志着这一转变完成的,是他后期的代表作《S/Z》一书。该书用了二百页篇幅对巴尔扎克一部仅三十页的短篇小说《萨拉辛》作了分解批评。一般的文学批评都是假定文本蕴含了某一个特定意义,批评则通过压缩、提炼,将其中意义展示出来,可是《S/Z》却一反常态,它是着眼于该小说意义上的"多元性",文本作为一个能指场,其所指并不完全附着在其上。

巴特将小说分解成了 561 个词汇单位或叫意义单元,其目的是要证明原小说看来是连贯的意义系统其实只是能指碎片的纠合,这些能指碎片与所指并无直接关系。他进而指出,这些能指是由五种不同的符码 (code) 所支配,这五种符码分别是:

(1)阐释性符码,它包括所有以各种方式提出、回答问题及说明事件的单位;

(2)语义素或能指符码,这是有关各个词的内涵的符码,如"萨拉西涅"中法语最后的一个字母"e"有阴性之义,由此"闪现"出该人物在作品中的某一特性;

(3)象征符码,它在文本中有规律地重复,是在文化的发展中形成的具有特定含义的意象模型;

(4)行动性符码,指在文本中能够合理地确立行动结果的序列;

(5)文化性符码,它指在文化系统中形成的用以证实公理的符码,由于所有符码都必然是文化的,所以这一立项引起颇多争议。[①]

巴特将上述五种符码作为分解文本的力量,这五种因素在文本中交织成一张"网",这张网分割开了作品的各个方面,使其

① 参见霍克斯《结构主义和符号学》第 118—122 页。

裂缝丛生。他在具体操作中不是像一般批评步骤那样将文本当成一个共时性序列，从几个基本层次上来衡定它，而是以阅读的历时性序列为基本参照，在这种序列中文本结构的整体性就遭到了置疑。如在原小说中，主人公向女歌星献殷勤并亲吻了她，可后来才发现"她"不过是"他"，是一位乔装女性的阉人，巴特就此发表了议论：他认为，传统批评强调文本的整一性，它的前后连贯和照应，前文有后文的伏笔，后文有前文的呼应，因此对文本的重复阅读可以发掘出文本深层的蕴含，但事实倒并非如此。在第一次阅读时，主人公亲吻了女歌星的描写，可以使读者有情感上的激荡，读者同主人公一样以为对方是一位姑娘；但如第二次阅读，则主人公亲吻的对象为谁，读者已有了解，因此读者这时是产生的情感上的厌恶。巴特认为，重复阅读同一文本，是看到了文本的不同侧面，而不是在最初的印象上得到什么更深的体会。[1] 由此可见，他的阅读分解，并非阐述作品内在的整一性，相反，却展示了作品的松散、破碎，意义的互相重叠、交叉、渗透、对抗、侵犯乃至消解，剩下的只是无穷无尽的意指过程本身。这样，经巴特的阅读批评，巴尔扎克这部现实主义小说居然呈现出现代主义的文化特点。对这种分解阅读，巴特描述道："我并不对文本做一番论断，这是由文本的存在本质所决定的，人所共知，我们是在阅读，'我'并不是一个天真无知的主体，先在于文本，'我'必然要把文本当作一个有待揭示的对象，或者待占据的领地来对待"；另一方面作为读者的"这个接触文本的'我'，本身已是其他文本和密码的复数，这些密码是无限的，或更准确地说，其来源失落了"[2]。这样一种作为"复数"的文本的读者来读"有

①② 参阅《S/Z》第 171、9 页。

待占领"的文本,文本意义的中心消解了,甚至连读者的中心也消解了。

那么,对文本阅读的性质是什么呢?巴特认为,这也不同于对"作品"的阅读。阅读"作品"是欣赏趣味,对意义的享受,这已被简化为一种文化商业消费,因而算不上真正的阅读;而对文本的阅读则是一种创造的"游戏"。因为文本自身就是一种不受任何终极目的规定的、按自身意指关系无尽播撒的游戏,所以读者阅读也在进行着双重游戏:一方面他遵循文本意指规则玩文本的游戏,实践着文本的再生产;另一方面,他还在演奏(play 游戏)文本,文本如同音乐总谱,需要读者进行联合创作式的演奏,演奏不是解释,而是工作、生产、活动——创造。这样每一个阅读就是对文本的一次演奏(游戏)、一次生产。阅读(包括批评)就同写作合一了,阅读即写作、批评,即写作这个命题乃是阅读即游戏的命题的引申。这个观点在一定意义上同接受美学抬高读者再创造的地位不无相通之处。

与之相应,巴特把阅读快感也分两种:一种是阅读"作品"的快乐,是一种源于自以为读懂意义,达到终极的消费性快乐,是顺从文化习惯和先验传统的快乐,实际是受抑于意义的因而是有限的快乐(plaisir);另一种则是游戏的、不受限制的自由无限的快乐,其性质近乎极乐(jvuissance)。这后一种快乐才是应当追求的。由此,他描述了这两种不同的文本:

> 快乐的文本就是那种符合、满足、准许欣快的文本;是来自文化并和文化没有决裂的文本,和舒适的阅读实践相联系的文本。极乐的文本是一种把失落感强加于人的文本,它使读者感到不舒服(可能达到某种厌烦的程度),扰

乱读者历史的、文化的、心理的各种假定，破坏它的趣味、价值观、记忆等等的一贯性，给读者和语言的关系造成危机。[1]

在对这两种文本阅读的经验中，“快乐”是阅读感受与读者所处的文化之间融洽的状况，读者不会在阅读中经受某种情感上、思想上的煎熬；反之，“极乐”是阅读时读者会感到煎熬的，从纯感受的角度上它给读者一种痛苦的经历，但也正是这种经历，可以使读者的精神境界为之拓宽，就像春蚕蜕皮一样，有一种新生的“极乐”。在这种对极乐文本的阅读中，也理应伴随着读者创意性的理解，它使得任何既有的理解框架都可能受到挑战，由此，找出文本内在结构的结构主义思想也就难免显得不合时宜了。

从以上几位结构主义美学家的介绍中，我们可以清楚地看到，当代西方的文艺学、美学研究中，科学主义思潮具有十分强大的影响。结构主义美学代表了一个倾向，即要在文学系统中建立一种秩序。这一倾向在“二战”后建立新的世界秩序的进程中有着很迫切的需求。一方面，西方世界在“二战”后，普遍在经济上迎来了它的高速增长的时期，尤其在西欧的战后重建，使它从战前的经济危机、战后一段时期的经济萧条中走出来，社会的制度方面也得以稳定；可另一方面，欧洲各国在亚、非等地的殖民地的独立运动则愈演愈烈，它动摇了西欧诸国作为国际大家庭

---

① 巴特：《文本的快乐》，转引自霍克斯著《结构主义和符号学》第118页，上海译文出版社1987年。

成员中的"大国"地位。那么,西欧各国应如何给自己重新定位,这就成了一个颇费思忖的问题。结构主义将事物各元素分析出来,再重新组装的思维方式,其实从这个更大的社会背景来说,就是体现了西欧文化在重构秩序上的一种努力。

结构主义美学的优点,首先是打破了对文学的神秘化观念,将作品意义同其结构联系起来而不是同某种超验的个人心灵或神意相联系。这有助于文学批评的运作,也吻合了社会对文学的世俗化乃至消费化的需求。其次,由于强调能指与所指的关系上的偶然性,文学就不只是再现现实,还应看成文学作品再造了新的意义,同理,解读作品的可能方式和途径也就是多种的,它拓宽了文学理论、批评的功能。再次,结构主义美学以作品的结构分析来取代作者主体研究,虽未必是恰当的,但这一结构整体观毕竟对我们认识文学是有益的。其四,与结构主义美学相关的或作为其分支的文学符号学、叙事学由此得到长足的发展,丰富了文艺学美学的内容,增强了批评实践的可操作性,应当承认,作为文艺学、美学的一种研究方法,结构主义有其自身的价值和历史地位。至少,把符号学、信息论和结构系统论引入文艺学、美学领域是一大创举。但结构主义的先天不足也是显而易见的。结构主义试图从宏观上对人类文化进行总体性研究,但其方法论却背离辩证法而倾向于一种先验论。这种预先假定的、不以任何存在为依据的所谓"结构",在列维—斯特劳斯结构主义人类学中,表现为人类理性的"深层结构";在索绪尔等人的符号学理论中,表现为符号的封闭系统,结构独立于人类理性、心理的表现而存在,不以人的意志为转移;在巴特的结构主义中,它又成了以语言为核心的自足的文学结构,从而完全背离了结构主义人类学致力于"人的科学"的初衷。这种反人本主义、反历史主义的

先天不足，反映在文艺学、美学上，就是从根本上否定作者与现实、表现与再现之间的历史联系，并从两个方面对作者和现实进行双重否定。拉康的理论对这种反人本主义的倾向有所纠正，却未能从根本上克服结构主义的缺点。由于结构主义美学对文学自主性、整体性等等的过分强调，有意无意地切断了文学与社会、与作者的联系，实际上切断了文学之“根”，而且这又毕竟建立在并不可靠的假设之上，即结构被假定为一种自足的先验存在，从而蔑视了人的功能和现实的参照系；作品多义性的推演发展，则否定了作者主观意图存在的可能性。这一点，导致了后来解构主义文论从其内部来颠覆它。结构主义美学意欲破译关于文学的若干神话，但看来它自己也只是营造了又一个关于文学的神话。巴特看到了上述致命缺陷，不得不否定自己的前期理论，从而最终走向了后结构主义。巴特的这一否定所具有的主要价值在于，他看到了文艺的“过程”，看到了读者的参与性和阅读的创造性。遗憾的是，后期的巴特进一步把文本与作者、文学与现实生活割裂开来，因此，他的后期理论并没有跳出形式主义的窠臼，而且，具有浓烈的相对主义和虚无主义倾向。

第二十四章　后期分析美学

在本世纪的上半叶，分析美学的影响十分巨大。自从三十年代诞生以后，它一直呈现着一股上升的势头，六十年代以后，分析美学还进一步呈发展的趋势。一方面，它的基本观点仍然以对西方传统美学的批判为核心，但另一方面，又呈现出一种与其他美学流派相互渗透、交融的倾向，从而具有与前期分析美学相区别的鲜明特点。因此，我们就把这一阶段分析美学的新的发展形态称为"后期分析美学"。

后期分析美学的主要代表人物大都是一些美国当代美学家，迪基、古德曼和布洛克等人都以自己独特的美学理论丰富和发展了分析美学，使之理论影响至今犹存。后期分析美学的理论家们基本上都用折衷主义的态度对待其他美学流派，对别的美学理论兼收并蓄，为己所用。而且他们都密切注视着现代艺术的发展，对于艺术本质问题具有浓厚的兴趣，试图提出自己的艺术本质论以便对现代艺术的发展从理论上加以概括。与前期的分析美学对于界定艺术的本质持一种批判、否定的态度不同，后期分析美学的美学家们一般都肯定艺术的本质是可以把握的，对于艺术下定义也是可能的。例如迪基提出了"习俗"论来界定艺术的本质；古德曼尽管没有正面回答"何为艺术"的问题，但他却

转弯抹角地把这个问题转换成“一个对象何时才是艺术作品”，以便把一切现代派艺术都堂而皇之地包容在“艺术作品”的神圣殿堂之内。布洛克同样也是如此，他认为艺术品与非艺术品的区别在于是否有意创造出来供人欣赏、是否具有感性特征、是否置于一定的审美环境之中。显然，后期分析美学的理论家们在对待现代派艺术的态度上，都持一种让步、宽容的基本立场。他们的艺术理论充分体现出这样一种基本态度。

第一节　迪基的“习俗”论美学

在分析美学中，迪基（George Dickie）的“习俗”论美学最为奇特。说它奇特，主要是因为它虽然从总体上讲仍可以包括在分析美学的疆界内，然而在某些基本观点上，又企图弥补、修正分析美学的理论体系，从而又表现出一种与分析美学若即若离的倾向。

迪基是美国当代著名哲学家和美学家，伊利诺斯大学芝加哥分校哲学教授。自 1956 年以来，他一直致力于美学方面的教学和研究工作。起初持审美态度说，后来受分析美学的影响，观点有了重要转变，但对分析美学否定艺术可定义性的主张则不以为然，提出了自己独特的“习俗”论美学。但在美国美学界对其“习俗”论进行的大讨论中，他对自己的观点有过重要的修正。他的主要美学著作有：《审美态度的神话》（1964）、《狭义艺术与广义艺术》（1968）、《艺术界说》（1969）、《美学导论》（1971）、《艺术与美学》（1974）、《艺术圈》（1984）等，其中，《艺术与美学》是其代表作。

一 “习俗”论美学得以产生的背景

迪基的“习俗”论美学的提出有着深刻的社会文化背景。众所周知,自从尼采宣告“上帝死了”的那天起,西方传统文化的危机就已开始显露。到了二十世纪,整个西方现代文化走上了一条对传统文化进行怀疑、批判乃至反叛的道路。表现在艺术方面,现代派艺术标新立异,以偏离和反对传统的艺术观念为荣。最为极端者,如以杜桑为代表的达达主义艺术则彻底否定一切传统艺术,走上了反艺术的道路。与此相应,在美学理论方面,分析美学对传统美学的全面怀疑和彻底否定,动摇了美学得以存在的根基。迪基正是在这种形势下走上美学理论舞台的。

迪基既受到传统美学的影响,又受到分析美学的影响。在分析美学对于传统美学的攻击中,他看到了传统美学的许多美学观点过于封闭、过于陈旧,然而他又不愿意像维特根斯坦等人那样,对传统美学进行彻底的否定,他对分析美学的某些观点又有所保留。因此,摆在他面前的就只有一条路可走了,即对两者进行调和和折衷。为此他提出了自己的“习俗”论。

迪基对传统美学的主导态度是一种批判的态度。首先,他对康德以来从审美无利害关系态度论进行了深入的批判。他把审美态度论概括为“只要审美知觉一旦转向任何一种对象,它立刻就能变成一种审美对象”①,就是说,只要审美主体放弃利害考虑,凝神观照任何对象,那对象就会变成审美对象,在此,只是审美主体的审美态度决定着、产生着审美对象,而对象自身有无审

① 迪基:《艺术与美学》,第57页,伦敦1974年。

美特质无关紧要。迪基一开始就不同意这种观点，后来专门撰写了《审美态度的神话》一文猛烈抨击这种主张，认为"所有被审美态度论者看作涉及利害关系注意的例子，实际上都不过是精神涣散和不注意而已"，并不真正影响审美欣赏，单凭集中注意（即所谓审美态度）也不能改变对象的有无审美性质，所以，他把审美态度决定一切的观点看作"神话"，认为它"对美学来说毫无价值"①。

其次，他对传统美学中两种影响最大的美学理论，即模仿说和表现说也都进行了批评。他指出，模仿说注重的是与艺术作品明显相关的特征，即艺术与题材的关系，然而，非客观艺术的发展表明，模仿甚至不是艺术的经常相随的特征，更不是本质特征。而表现说则注重作品与它的创作者的关系，也是不充分的。"传统下定义的种种尝试，时常只看到艺术作品那些突出的但是偶然的特性，而不能发现那些显示艺术在其历史发展中某一阶段的特性。"② 因此没有哪个定义是令人满意的。

那么，既然传统美学对于艺术所下的定义都是不能令人满意的，迪基是否放弃对艺术下定义的企图呢？没有。他从许多当代美学家那里得到了有益的启示，从而最终提出了自己的"习俗"论。在这些当代美学家中，主要有阿瑟·丹图、莫利斯·曼德尔鲍姆和大卫·刘易斯等人。

丹图在其著名论文《艺术世界》（1964）中提出了"艺术世界"这一重要概念。他认为一个人是否成为艺术家、一件作品能否成为艺术品，这要由"艺术世界"及其成员来确定。他指出："把

① 迪基：《审美态度的神话》，见肯尼克编《艺术与哲学》第443—444页。

② 迪基：《什么是艺术？》，载《二十世纪西方美学名著选》（下）第126页。

某物看作艺术,需要眼睛不能觉察的东西——一种艺术理论的氛围,一种艺术史的知识:一个艺术世界。"[1]"现时代和以前一样,是种种艺术理论的作用使艺术世界和艺术成为可能。我想,除非存在着新石器时代的美学家,否则,对于拉斯科克斯洞穴的画家们来说,他们在洞穴墙壁上绘制的永远不会是艺术。"[2] 丹图是从艺术作品的非外现的特性方面来规定艺术的本质的,他所说的"艺术世界"正是这样一些特性的总和。丹图并提出艺术世界中艺术理论乃是区分艺术与非艺术的根本尺度,他说,"只有依靠艺术理论,才能构成艺术的领域,所以艺术理论的运用除了能帮助我们辨别艺术与非艺术的区别外,还能使艺术成为可能",即艺术理论倡导的特定习俗有可能成为艺术。他并举例说明:生活中一个现成事物——勃利洛牌肥皂盒放入博物馆之所以能成为题为《勃利洛牌肥皂盒》的艺术品,是因为"某种被艺术世界接受了的理论阻止了(一件艺术作品)衰变为一个现成事物"[3]。迪基十分赞赏丹图的这种看法,认为他指出了艺术的习俗性质,并利用丹图的"艺术世界"这一概念来指代广泛的社会习俗。

前面在论述维特根斯坦的美学思想时,我们曾谈到,曼德尔鲍姆指责维特根斯坦由于"强调可以直接显现出来的类似性,他看不到其他可能的共同性"[4]。他强调,艺术还有非外现的特性。如果人们对这种非外现的特性加以研究的话,一切艺术品的共

---

① 丹图:《艺术世界》,载洛斯编《艺术和它的意义》1984 年英文版第 478 页。

②③ 丹图:《艺术世界》,载洛斯编《艺术和它的意义》1984 年版第 480 页。

④ 曼德尔鲍姆:《家族类似和艺术概括》,载《现代美学文选》1973 年英文版第 522 页。

同性质或许会被揭示出来。迪基十分重视曼德尔鲍姆的意见，称之为"关于艺术定义的非常宝贵的意见"，并承认："……使我感兴趣的是把他关于'非外现的特征'运用到对艺术定义的探讨上来。"[1] 也就是说，迪基尽管赞同分析美学的某些重要理论，但却认为维特根斯坦、韦兹等人根本否定对艺术加以定义的可能性是走得太远了。他主张艺术还是可以定义的。曼德尔鲍姆关于艺术的非外现的特性的观点恰恰启发了他，使他认为只要抓住了这种非外现的特性，就既可避免如传统美学那样仅仅抓住外现的特征为艺术下定义，从而导致漏洞百出的局面，又可根据这种非外现的特性，把握艺术品共同的东西，从而为艺术下定义。

在迪基酝酿其"习俗"论的时候，美国哲学家、美学家刘易斯也提出了自己的"艺术习俗"论。刘易斯认为，习俗是一种默契，一种协调和平衡，艺术则与这种平衡达到了奇异结合。他举例说，常规规定打电话到了三分钟就会自动断线，要继续通话就得重新拨通电话，然而，如果两个通话者同时都在拨电话，那么电话就不可能拨通。因此，或者规定由接电话的人先拨，或者规定由姓氏字母居先者先拨，就可解决这一矛盾。这就需要一种协调行动以便建立一种行为程序，并最终形成为一种习俗。[2] 刘易斯认为，在艺术中也有种种习俗，几乎所有的人都应遵守这些习俗。他关于习俗的论述对迪基产生了重要影响。

---

① 《二十世纪西方美学名著选》(下)，第 128 页。

② 参见刘易斯《习俗》，载《哲学研究》第 43 页，哈佛大学 1969 年。

二 “习俗”论的具体涵义

在艺术可否定义的问题上,韦兹认为艺术的类概念和亚概念都是不可定义的。迪基批驳了韦兹认为艺术的类概念不可定义的观点,却接受了他关于艺术的一般概念(类概念)与亚概念(种概念)的区分,也认为艺术的种概念是不可定义的。他写道:

> 艺术亚概念的全部或部分可能是开放的,而艺术的一般概念仍然可能是确定的(有界限的)。就是说,很可能全部或某些艺术的亚概念,诸如小说、悲剧、雕刻、绘画等可能缺少必要、充分的条件,而同时,那作为亚概念的“类”的“艺术品”则能够根据必要、充分的条件加以界定。在艺术领域内,各种悲剧可能没有任何共同特性来把它们同譬如说喜剧区分开来,但是却可能存在这样一些艺术品所具有的共同特性,它们把艺术与非艺术区别开来。任何东西都无法阻止一种“确定的类/开放的种”的关系。①

强调艺术的种概念的开放性和不可定义性,这是迪基的分析美学思想的一个最明确的表现。迪基认为,诸如小说、悲剧等等的艺术亚概念是难以加以界定的,因为它们缺乏必要和充分的条件,没有共同特性,这主要是因为艺术具有创造性。一些新的、奇异的作品会不断地被创造出来,从而不断地突破艺术诸亚

① 《二十世纪西方美学名著选》(下),第127页。

概念的疆界，使之无法封闭，无法用明确的定义界定这些亚概念。所以，这些新奇的作品如果类似于已有的艺术类型，则被归类到那种类型中去；如果完全不像任何现存的艺术品，那么就会形成一个新的艺术亚概念。

然而，迪基论述的重点不在艺术亚概念的开放性方面，而在于艺术类概念的可定义性上。他的“习俗”论主要就是要论证艺术的可定义性。

他首先提出，“艺术品”至少有三种截然不同的意义：基本的或分类的意义；次要的或派生的意义；评价性意义。其中，基本的或分类的意义是决定一对象是不是一件艺术品的基础。迪基认为，艺术品的分类意义主要有两点：一是人造性；另一是习俗性。人造性和习俗性都是艺术品的非外现的特性。只有对这两种非外现的特性加以详细的研究，那么才会“产生一个令人满意的‘艺术’定义”。然而，在他看来，人造性这个特性是很简单的，因此他不必为此多费笔墨。而习俗性则是非常复杂的，因此他使尽浑身解数要向我们说明的就是这种习俗性，并由此端出了他的“令人满意的‘艺术’定义”。

那么什么是“习俗”呢？迪基认为，一种已建立的惯例就是习俗。如同大卫·刘易斯所举的打电话的例子那样，习俗就是约定俗成的一种默契、一种平衡。他说，我们能分清艺术的广义和狭义的说法，就是“因为我们已经懂得了那种支配着艺术作品特征和鉴赏的习俗，并且也已经能把这种习俗看作一种默契的尺度”[1]。在艺术的历史发展中，已经形成了种种艺术习俗，例如，就戏剧的基本习俗而言，“这种习俗化的行为举止发生在舞台活

---

① 迪基：《艺术与美学》，第180页。

动的两个方面:包括演员与观众都在内,并一起参与缔结戏剧的习俗。演员和观众的种种规则均由戏剧传统所规定。作者、管理部门和演员所演出的是艺术,它之成为艺术,是因为它是在戏剧世界的构架内呈现出来的"[1]。其他的艺术样式也都有种种艺术习俗。因此,艺术习俗是作为一个艺术品得以存在的构架而存在的。"一切艺术系统共有的一个中心特征是,每一系统都是特殊艺术品藉以呈现的一个构架。"[2]迪基"习俗"论的核心是"艺术世界",他认为"习俗是由艺术世界的实践活动来决定的,艺术世界的工作在一种常规的实践层次上进行,它仍然是一种实践活动,通过这种活动,制定出一种社会习俗"[3]。

迪基关于艺术习俗的看法直接得益于丹图对于"艺术世界"的论述。他认为丹图的"艺术世界"涉及了艺术的环境氛围、理论和历史,其中镶嵌着特殊的艺术品的、含义丰富的结构,也就是说,丹图已看到了艺术的习俗性。这样,丹图的"艺术世界"实质上就是一种习俗。作为习俗的艺术世界既包含了种种约定俗成的惯例,这些惯例组成了戏剧、绘画、雕塑、文学、音乐等等的艺术子系统,诸子系统又构成了艺术总系统;同时艺术世界又包含了艺术家、艺术观众、艺术批评家等等在内的一切艺术活动的参加者,他们使得艺术世界的机器保持着运转。其中,还有"最少数的精华",即,创作艺术品的艺术家——"呈现者们"和欣赏艺术品的"座上客们",他们组成了所谓的"呈现群"。任何艺术作品要"呈现"出来,就离不开"呈现群"。也就是说,艺术作品之成为艺术作品,既需要艺术家的创作,又需要"座上客们",即欣赏者的

①② 《二十世纪西方美学名著选》(下),第132—133、133页。

③ 《艺术与美学》,第35页。

出席和合作。迪基的这种观点显然是与接受美学的基本立场相通的。

迪基指出，艺术世界是在习俗惯例的水平上维持其职权的，而它的根本作用则是在它的每一个子系统中为将艺术地位授予对象提供一种习俗背景。这样，他关于习俗和艺术世界的看法就进一步发展成为他的“艺术授予”说。这涉及到他对于艺术的根本看法，即要确定一对象究竟是否艺术作品，要看作为习俗的艺术世界是否授予其作为艺术品的地位。

在艺术领域之外，这种类似的授予活动经常在进行着。例如，一个国王可以授予某人以骑士爵位，一个法庭可以授予某人以罪犯地位，一位牧师可以授予一对男女以夫妻的地位等等，这些都是代表社会习俗的一个人或一些人把合法的地位授予某人。“在这些例子中，某个社会系统或其他系统必须作为框架而存在，‘授予’就发生在这个框架之内。”[①] 迪基认为，在艺术领域中，艺术品的地位也是在艺术世界的框架内被授予的。由于艺术世界既包含了一系列约定俗成的惯例，又包含了许多艺术活动的参加者，而这些参加者又是被习俗化了的，他们在欣赏艺术品时带着一定的期望，具有关于被欣赏对象的知识，懂得面对对象应当具有哪些言谈举止，因此，一对象是被这些习俗、这些习俗化了的人授予艺术品的地位的。

不过，迪基进一步指出：“授予”活动既可以由大批人来进行，也可以由一个人来进行。因为“需要大批人是缔结艺术世界的习俗；但只需要一个人，则是为了代表艺术世界行动，并授予供欣赏的候选者的地位。事实上，许多艺术品仅仅只有一个人看

① 《二十世纪西方美学名著选》(下)，第135页。

见,——这个人创造了它们,但它们仍然是艺术"①。因此,一人工制品既可以由包括艺术批评家、艺术欣赏者在内的一大批人授予其艺术品的地位,也可以仅仅由艺术家一个人授予这种地位。显然,迪基的这种观点是一种折衷、调和的观点,他企图以此把群众授予与个人授予调和起来,既顾及到公众对于艺术品的普遍承认,又强调艺术家对于艺术品的个人承认。然而,这两者究竟能否调和和统一起来呢?我们认为,当对于同一人工制品,它的创造者承认它是艺术品,而公众也持同一看法时,那么问题不大,可是当公众并不赞成它是艺术品时,迪基又如何来自圆其说呢?迪基认为艺术家是充当艺术世界的代理人把艺术品地位授予他的创造物的,可是艺术家究竟能否担当得起代理人的职责呢?迪基对这个问题则闭口不谈。正是在这个问题上迪基的"艺术授予"说留下了漏洞,导致了艺术家的主观任意性。因为按照迪基的观点,艺术家既可像杜桑那样采取一种惊世骇俗的举动,把小便壶送交艺术展览馆,授予小便壶以艺术品的地位,也可以授予任何信手涂鸦的东西以艺术品的地位,这时,尽管迪基心中会不以为然,然而他又不得不违心地为了贯彻他的理论而承认这些都是艺术品。事实上,迪基也正是这样做的。

三 "习俗"论与现代派艺术

迪基的"习俗"论在理论上的任意性使之对现代派艺术采取了极为宽容的态度。他不仅充分肯定了许多现代派艺术,如"废物雕塑"、"惊奇戏剧"的艺术品地位,而且甚至还"授予"了实用

① 《二十世纪西方美学名著选》(下),第137页。

品、自然物和动物画以艺术品的地位。按照他的艺术品定义，艺术品应当是："(1) 一个人工制品；(2) 一系列方面，这些方面被某个或某些代表一定社会习俗（艺术世界）而行动的人，授予供欣赏的候选者的地位。"① 那么像"废物雕塑"、达达主义的作品当可说是艺术品，因为它们符合迪基的定义。事实上，迪基曾以杜桑的《喷泉》为例作过详细分析。他认为，作为一件实用品的小便壶之所以是艺术品，那是因为一位艺术家——杜桑授予了它以艺术品的地位。"作为艺术品，杜桑的'现成制品'也许价值不大，但作为一个艺术的例证，它们对于艺术理论却很有价值。"② 杜桑使用了现成的习俗手段授予小便壶以艺术品的地位。他的动作可能与卖小便壶的售货员的动作相似，然而杜桑的动作发生在艺术世界的习俗背景之内，而售货员的动作则不在习俗背景之内。与此相似，沃尔特·德·马利亚通过把一张写有名称的证书附在一根不锈钢棒上，从而使之成为一件名为《高能棒》的艺术品。因此，当泰特·考恩批驳迪基的观点，认为《喷泉》不可能被人欣赏时，迪基进行了反批评，认为《喷泉》具有洁白、闪光的表面，具有令人愉悦的椭圆形等等，这些都是可以被人欣赏的。

迪基并未就此止步。他还对把自然物、动物画当作艺术品的做法作出了更多的让步。按照他关于艺术品的定义，艺术品一定要具有人造性。可是自然物，例如一段河中的漂木能否成为艺术品呢？迪基的答案是肯定的。只要某人拣起它，带回家，挂在墙上或送交某个展览会就可以了。那么，自然物本身不是人工制品，它的"人造性"又在哪里呢？迪基说，这种"人造性"是人授予

①② 《二十世纪西方美学名著选》(下)，第 135、134 页。

它的,在自然物被授予供欣赏的候选者地位时,它也就获得了人造性。更有甚者,迪基把猩猩的乱涂也看作是艺术品,只要它被展出的话。那么这又是从哪里获得"人造性"呢?迪基说,是从负责展出这些画的人那里。因此,猩猩们的乱涂"将成为负责展出这些画的个人的艺术"①。

由此可见,迪基为了迁就某些现代派艺术家反艺术的奇思异想,居然把自然物和动物的信手乱涂也称之为"艺术品",从而使得他的"习俗"论具有了包容一切的伸缩性,也就是说,几乎没有什么东西不能成为艺术品,只要它被授予"艺术品"地位的话。然而,这也就彻底模糊、混淆以至取消了艺术与非艺术的界限。

按照迪基的"习俗"论,一个人工制品能够成为艺术品,关键要有艺术世界的"授予"活动。但这种"授予"说由于授予者的范围、资格、要求和被授予者的条件、性质等许多不易确定的因素而受到美学界的广泛批评,以至于迪基本人后来不得不放弃了授予说,结果其"习俗"论的内容缩成为:一个物品要成为艺术品,(1) 它必须是一件人工制品;(2) 它是为提交给艺术世界的公众而被创造出来的。② 但只有"提交",没有"授予",艺术品之成为艺术的权威性就丧失了,它的习俗性也受到了挑战。因而这种修正不能说是成功的。另外,他还修正了他原来的"人工制品"的概念。过去,他认为有两种人工制品:一种是艺术家创造或实际制作出来的作品;另一种是未经艺术家加工过的现成物品(如杜桑的小便壶)或天然物品(如一段漂木),却被艺术世界授予了人工制品的性质。对此,迪基在八十年代作出了如下修正:

① 《二十世纪西方美学名著选》(下),第 143 页。

② 迪基:《艺术圈》,第 80 页,纽约 1984 年。

"而现在我则认为我过去把人工制作看成是'授予'的结果乃是一个错误。一件人工制品必须是以某种方式制造出来的东西。"[1] 但这种修正并无实质性的意义，因为小便壶仍可作为人工制品"提交"艺术世界作为候选对象，甚至连那段漂木，迪基也认为把它拣起来挂到墙上，也加入了人工制作性，并不影响其通过习俗性而成为艺术作品。总的看来，上述修改不仅换汤不换药，反而削弱了"习俗"论的说服力。

总之，迪基的"习俗"论是一种包含了许多内在矛盾的美学理论。正如英国美学家凯瑟琳·洛德所指出的那样："一种社会惯例的艺术理论似乎在术语本身上就是自相矛盾的。"[2] 洛德指出，习俗总是保守的，然而，艺术却总是包含着独创性和自由，因此用习俗来规定艺术只能陷入矛盾。同时，迪基的"习俗"论企图包容现代派艺术，然而现代派艺术正是要嘲弄社会习俗，故意蔑视传统习惯。对此迪基也曾有所觉察，他在谈到戏剧习俗时说："今天，有些戏剧已经无需那些传统中的第二位的习俗了。大量的'实验'在进行着，……其中有些看来是由那种尽可能彻底破坏首要习俗的欲望所推动。"[3] 尽管如此，迪基仍然为自己的观点辩解，认为他的"习俗"论不会与艺术创造性相矛盾，因为"由于当代对已建立的风格流派的漠视，吵吵闹闹地追求艺术中的新奇，对创造性的障碍于是不复存在"[4]。然而，尽管迪基一再宣称艺术的习俗观念不会排除创造性，但是他的"习俗"论中的内

---

① 迪基：《艺术圈》，第 44 页。

② 凯瑟琳·洛德：《社会惯例和迪基的艺术惯例的理论》，载《美学译文》第 3 辑第 235 页。

③ 《艺术与美学》，第 175 页。

④ 《二十世纪西方美学名著选》(下)，第 144 页。

在矛盾并未因此而消失。

然而尽管如此,“习俗”论仍然有许多值得重视的地方。首先,它强调了艺术的社会文化性。当迪基用社会习俗来规定艺术的本质时,他也就把艺术置于社会文化的大背景中加以考察,看到了艺术的社会文化性。其次,它具有历史的观点。迪基认为习俗是历史地变化着的。例如,“与戏剧相联系的习俗经常发生变化:开始,它是希腊宗教和希腊国家;在中世纪,是教会;再近些是私人事务和国家剧院”①。再次,注重从艺术家和艺术欣赏者的统一中认识艺术本质问题。凡此种种,都给予我们以有益的启示。

第二节 古德曼以认识为基础的艺术符号论

古德曼(Nelson Goodman,1906—)是美国著名哲学家、美学家,曾先后在哈佛大学哲学系获得科学学士学位和哲学博士学位,1951 年至 1952 年担任“符号逻辑学学会”副主席,1967 年出任“美国哲学学会”东部地区主席。1968 年起回母校哈佛大学执教。古德曼的美学代表作是《艺术语言》(1968),该书的出版曾在西方引起了广泛的反响和激烈的争论。有人曾称该书为“现代分析美学第一书”,这种评论虽不免有些夸张,却也真实地道出了该书在分析美学中所具有的重要性。此外,古德曼还著有:《现象的结构》(1951)、《事实、虚构与预示》(1954)、《逻辑与艺术》(1972)、《创造世界的方式》(1978)等。

① 《二十世纪西方美学名著选》(下),第 132 页。

一　古德曼的哲学思想

古德曼指出，在现实中只存在着某些基本的客体，而不存在任何不同于这些客体的本质。种种“形而上学的”本质都应从理论中加以拒斥。显然，这一基本立场决定了他对传统美学探求美、艺术等等的本质这种思辨研究的抵制。

古德曼认为世界是以多种多样的存在方式存在着的，同时，通过描述、观看、描绘等多种方式，世界可以被正确地加以认识。[①] 在考察认识论问题时，他的出发点只是个别的主体以及这个主体头脑中存在的“世界图景”。他认为认识活动仅仅是一种主体与周围世界相对立的特殊形式。对于现实的认识关系只存在唯一的一种类型，即只存在单一的真理形式。他深受维也纳学派的著名代表卡尔纳普《世界的逻辑构成》一书的影响，也像卡尔纳普一样，致力于哲学体系的构筑，关心合理地重建科学概念的问题。不过在方法上，他与卡尔纳普有两个区别。第一，卡尔纳普运用的是柏拉图主义的逻辑体系，而古德曼则选择了唯名论的体系。他的这种选择是基于他对于抽象概念的一系列怀疑。第二，卡尔纳普以基本体验为其体系的始基要素，而古德曼则选择实在论的系统，根据这一系统，某种非具体的统一构成基础，这是以个体作为基本单位。

古德曼对以往的归纳验证的认识方法进行了尖锐的批评，他指出，必须根本修正对于陈述进行归纳验证的观点，因为迄今

---

① 参见古德曼《论世界的存在方式》，载《形而上学评论》第 14 卷(1960 年)第 48—56 页。

为止的归纳验证理论都是建立在虚构的"白板"论之上的。而"白板"论否定在认识之前还有其他认识的存在。事实上,我们的认识必须以这样一种确认为基础,即,在我们认识的每一时刻,我们都已先行具有种种别的认识。

古德曼的哲学深受符号论哲学的影响,他认为符号对于认识世界具有重大意义:"我们不仅通过符号发现了世界,而且在发展的经验启发下不断地对符号又有所理解并重新加以评价。"① 他进一步把符号理论与美学联系了起来,他的《艺术语言》一书的副标题便是"一种符号理论的研究";他还在该书引言中明确地说:"在我的书名中,'语言' 可以由'符号体系'来代替。"实际上,他把艺术看成一种符号体系,而每一种艺术体裁也都有自己独特的语言即符号体系。因此,在书中,他十分注重艺术语言的符号功能,甚至明确用符号来对艺术作品加以界定。他指出:"一件艺术作品,尽可以不具有再现和表现,但还是一种符号,虽然它能象征的东西并不是事物、人物或情感,而是它所呈现出来的某种形状、色彩、图案等。"②他并强调,任何人考察艺术而忽略了符号,就不会有任何发现。在古德曼看来,艺术与科学之间的区别也只是符号的某些特殊属性所支配的区别。他的"审美征候"说就是企图寻找审美符号系统的基本特点。

二 对传统美学理论的批评

古德曼的美学理论的基本立场完全是一种分析美学的基本立场。他和其他分析美学家一起,对传统的各种美学理论进行了

①② 古德曼:《艺术语言》,第229、243页,光明日报出版社1990年。

尖锐的抨击，这种抨击的出发点是从对传统美学理论所使用的术语作语义方面的逻辑分析。古德曼也像其他分析美学家一样，根本否定传统美学理论中的一些核心概念，如“美”、“艺术”、“表现”、“再现”等等，认为这些概念是模糊不清的和混乱的。

首先，他指出，“美”是一个混乱的术语。因为在一般的说法中，好的绘画也就是漂亮的，从更高的层次上说，则是“美”的。然而，在古德曼看来，即使最完美的绘画也时常并不漂亮，其中含有许多显而易见是丑的东西。这样，“如果美的东西也可以是丑的，那么，对于是否具有审美价值来说，‘美’也就仅仅是一个模棱两可、有些混乱的术语”[①]。这样，“对于以往对统称是‘美’的东西所做的某种最初的规定，我也以为不尽贴切”[②]。古德曼之所以认为“美”这个术语“不尽贴切”，除了因为美的事物也包含着丑之外，他还认为，对于评价艺术作品，说它完美与否是毫无意义的，因为“美”这个术语并没有告诉我们这个作品是否有启发性，是否趣味盎然，是否天设地造，也没有告诉我们它的色彩、形状或音响的显著特征是什么。显然，他的这种看法带有维特根斯坦美学的深刻烙印。

其次，对于“艺术”这一概念，在传统美学中它的含义也模糊不清。“美学的文献，卷帙浩繁，全力在解答‘何为艺术’的问题。而这个问题，通常又毫无希望地与‘何为优秀的艺术’的问题纠缠在一起，从而在那种被发现的艺术中也就显然尖锐了，譬如那种在公路旁拣到便放到博物馆里展览的石块。”[③]那么，传统美学理论为什么在回答“何为艺术”这个问题时会显得无能为力呢？在古德曼看来，首先就在于提出这样一个问题的方式就是错

①②③ 《艺术语言》，第225、230、243页。

误的。因为我们根本不可能回答这样一个问题,在这个问题中,"艺术"这一概念的含义太模糊不清了。这样,不管用怎样的答案来回答"何为艺术"这一问题,结果总会漏洞百出。例如对于上述在公路边拣到的石头,它究竟是不是艺术品呢?如果是的话,那么公路边所有的石头是否都是艺术品呢?如果不是的话,那么区分艺术品与非艺术品的尺度又是什么呢?是艺术家将它称作艺术品它就成了艺术品吗?还是因为它是在博物馆被展出就成了艺术品呢?凡此种种问题都令人困惑,单纯用对于"何为艺术"所做的回答都难以作出有说服力的解释。因此,古德曼认为,提出"何为艺术"的问题,错在"未能认识到一个事物在某些情形下可能承担艺术作品的功能而在另一些情形下则不然。而在至关重要的情况下,实际的问题并不是'那些对象(永远地)是艺术作品',而是'一个对象何时才是艺术作品'"①。所以,他指出,公路边的石头在公路上时,一般说来还不是艺术作品,而当被陈列在艺术博物馆时,它便可能是了。同样,当伦勃朗的画被用来挡住一块被打破的玻璃窗或被当作毛毯时,它就不是艺术作品,而当它放在画廊里被展出时,则成了艺术品。

显然,古德曼上述见解一方面在分析美学的基本立场上揭示了传统美学理论在艺术概念上的混乱现象,这无疑是有积极意义的。另一方面,他企图对西方现代派艺术作一理论上的概括,以便使自己的理论能够适用于包括环境艺术、概念艺术等各种别出心裁的艺术流派在内的一切现代派艺术。从中我们可以看到,古德曼的美学理论,实际上是对现代派艺术中非艺术化倾向的一种让步,在这方面,他与迪基是十分相似的。

---

① 《艺术语言》,第224页。

再次，对于“再现”和“表现”的概念，古德曼也作了细致的分析，批评了传统美学理论在“再现”和“表现”问题上的错误。

他指出，“再现”概念包含了明显的失误。首先，再现是建立在相似性的基础上的，A 与 B 相似，那么 B 也与 A 相似，这样，A 可以再现 B，B 也可以再现 A。然而在艺术中，这种相似性是十分脆弱的：“……一幅画可以是再现了惠灵顿公爵，而惠灵顿公爵却并不是这幅画的再现。”[1] 显然，作为再现基础的相似性本身是有问题的。其次，古德曼认为，事实上，再现是根本不可能实现的。因为当艺术再现对象时，尽管会捕捉到对象的某些属性，但又总会失去某些属性。因为“任何东西的再现都不会是完全失去其属性或完全具备其属性的”[2]。这实际上是说，我们不可能准确地再现对象。

对于“表现”概念，古德曼也认为是模糊的。因为“表现”概念与公众的观点纠缠在一起，公众认为，情绪的冲动是艺术的首要功能。然而，公众的看法、日常的谈话本身就是含混不清的。“表现”之所以是模糊的，还因为表现具有相对性。古德曼举例说，当第一部日本优秀电影在西方公映时，西方观众曾难以确定演员所表现的是一些什么样的情感。因为“即便是面部的表情表现也仍然是习俗与文化所造就而成的”[3]。虽然，艺术中的表现是相对性的，随着时间、地点、人以及文化的不同而有着相当大的区别。既然这样，笼统地谈“表现”概念，也就把许许多多具有重大差别的事物混在一起了，这就必然使“表现”概念变得模糊不清。

①②③ 《艺术语言》，第 26、31、61 页。

三 以认识为基础的审美理论

对于审美活动,古德曼提出了以认识为基础、以"审美征候"说为核心的具有独创性的理论。

首先,他对以往的审美理论进行了清理,认为把审美态度看成是被动的观照、愉悦、满足等等都会带来某种混乱。比如,认为审美态度是一种被动的观照并不准确,而事实上,在审美活动中,我们是具有主动性的。例如,要对作品加以解释,要从作品的角度重新组织世界,或从世界的角度重新组织作品,因此,审美"态度"是一刻不停地探索着的,"与其说这是一种态度,倒不如说,这是一种行为,亦即创造和再创造"①。这就充分说明了审美态度的主动性。而认为审美活动是愉悦性的,也不准确。因为有些审美活动并不愉悦,反倒是"令人难过的"。当然认为审美活动是令人满足的,也有毛病。这会混淆科学研究与审美活动之间的区别,因为两者都会带来满足。

那么,在古德曼的心目中,审美活动是一种什么样的活动呢?他认为,审美活动是一种认识活动,审美经验是一种认识经验。他明确地把审美经验界定为"一种理解的形式"即认识的形式,并用符号论来定义之:"审美经验是由某些符号特征所支配,并以认识功能的标准为依据来加以判断的认识经验。"审美活动带有感情或情绪因素,然而,即使审美经验中的感情或情绪因素也担负着认识的功能,"审美经验中的情绪是了解作品所具有和所表现的性质的一种手段"②。情绪在认识中并不是孤立地发挥

①② 《艺术语言》,第214、219页,引文根据原文略作修改。

作用的，而是与认识的其他手段联系在一起的。当然，他也看到审美认识与理论认识有所不同，所以他补充道："在我所主张的审美经验是种认识经验的观点中，我强调不能把审美经验等同于概念的、推理的或语言的经验。所谓'认识'指的是知识和理解的所有方面，从贯穿识别方式的概念辨别力，情感的洞察力直到逻辑的推理。"[1] 然而，尽管他看到审美活动作为一种认识活动与理论活动有区别，而且，情绪在认识活动中具有重要作用，但是肯定这一点仍未把审美经验与非审美经验区别开来。于是，古德曼进一步提出了"审美征候"说。

古德曼提出，艺术符号和审美经验的基本特征是具有审美征候。区别艺术与非艺术、审美与非审美经验，不是看对象美不美、主体愉快不愉快，而是看艺术符号体系中有无审美征候。他认为虽然各种艺术样式各有自己独特的符号系统，但是有五对抽象的特征是为一切艺术符号系统所共有的，它们是：(1) 句法上的密集 (syntactic density) 与句法上的接合 (syntactic articulateness)；(2) 语义上的密集 (semantic density) 与语义上的接合 (semantic articulateness)；(3) 句法的充实 (syntactic repleteness) 与句法的稀疏 (syntactic attenuation)；(4) 例证关系 (exemplification) 与指示关系 (denotation)；(5) 多样复杂的相关性 (multiple and complex reference) 与其对立面。每一对中前者为审美的征候，后者为非审美的征候。据此，审美征候主要包括五个方面："句法上的密集"；"语义上的密集"；"句法的充实"；"例证关系"；"多样复杂的相关性"。"句法上的密集"是非语言体系的特征，密集指的是结构内诸元素的密切联系。"语义

① 古德曼：《思想和其他物质》，第 84 页，剑桥 1984 年。

上的密集"是艺术作品的基本特征,它揭示了艺术作品所具有的审美意义。以绘画为例,那么一幅画的审美意义就是通过最细微的颜色变化、线条变化以及阴影线的特点等等而获得的。"句法的充实"则是指审美对象的完全和实在。"例证关系"指的是用具体的例证说明普遍的观念,例如"对于法国人来说,画好的嘴唇便是对红的例证。对于柏拉图来说,苏格拉底便是对理智性的例证"①。而对中国人来说,西施便是对美的例证。"多样复杂的相关性",指的是审美对象作为符号所担负的多种相互联系和相互作用的相关功能。需要指出的是,尽管古德曼提出了审美经验的上述五种征候,但他仍作了很大的保留,认为"并非经验愈具有审美意义也就愈高度集中在审美征候上"②;他并指出,"无论这些征候中是否有一种或一种以上的征候表现出来,这都不能界定什么东西是否是审美的"③,"征候不过是些暗示罢了","它尤其需要对审美的那种模糊和飘忽不定的界限加以界定"。显然,在区别审美经验与非审美经验问题上,古德曼陷于一种进退两难的境地:一方面,按照他的分析美学的基本立场,对于审美经验、审美态度、审美活动这类概念是应当加以否定的,因为它们在实际使用中具有不同的含义(如他对审美态度考察时所指出的那样,可以分别指消极的观照、愉悦、满足等),从而显得含混不清;但另一方面,他又发现,在实际的艺术和审美活动中,可以找出一些符合艺术符号的审美性质的基本特点,这就是他所说的五种审美征候。然而一旦当他找到这些审美征候时,他又觉得没有把握,因此只得作出上述保留。这样,他最终只能把审美与非审美的区别归结为一点,即:所谓审美经验不过是主体知觉中

①②③ 《艺术语言》,第67、224、246页,引文根据原文略作修改。

的注意力完全集中在艺术作品的符号上或符号所指示的东西上。而这，又与审美态度理论不易划清界限。这充分暴露了古德曼的分析美学的不彻底性。

四　以认识为标准的艺术价值论

既然古德曼把艺术符号和审美活动归结为认识活动，把审美经验界定为认识经验，那么，顺理成章的推论必然是把认识价值作为艺术的首要价值。事实确是如此，古德曼的艺术价值论不是以审美，而是以认识为核心和标准的。这与西方传统美学和当代多数美学家的看法大相径庭。迪基认为，古德曼的艺术符号论由于突出了艺术的认识价值，从而构成了对传统观念的强有力的挑战。[①]

1978 年，古德曼与比尔兹利就艺术作品的经验性质的问题发生过争论。比尔兹利站在传统审美理论的立场，强调艺术经验是可与其他日常经验相分离的特殊经验，而古德曼则从艺术作为一种符号其首要功能是认识的观点出发，认为艺术经验和其他经验都从属于认识，因而不可分离。前述五种征候只不过对审美与非审美经验相区别的一种暗示，并不能真正将两者分离开来。在争论中，古德曼提出了下列有关艺术价值的论点：

第一，一切艺术作品都是符号，艺术作品的符号化取决于描述（description）、再现（representation）、表现（expression）和例证（exemplification）这四种方式中的任何一种，或其中某几种方式的联络。

---

① 迪基：《评价中的艺术》，第 102 页，坦普尔大学 1988 年。

第二,一切符号的存在都服从于并服务于认识功能。

第三,艺术符号的主要目的在认识,其余一切传达、表现等实际方法和手段,也都从属于认识功能。[1]

显然,上述主张表明古德曼是以认识功能为中轴来建构其艺术价值论的。换言之,艺术作品的有无价值和价值高低,全看其是否服务于认识目的以及服务的优劣来判断。他说,"符号化的活动基本上应根据其服务于认识目的的好坏加以判断",艺术作为一种符号化活动其价值亦只能按此标准来判断。此外,要区分审美的事物与有价值的事物,也只能在此基础上进行。

从以符号的核心功能为认识这一基点出发,古德曼把艺术和审美的价值归结为符号功能的价值亦即认识,他说:"当审美对象呈现时,它的普遍价值被概括为是审美的,那也就是说,审美价值是一种符号功能的价值,通过一种特殊的'属性丛'(constellation of attributes),符号功能被看作是审美的。"[2] 在他看来,审美价值乃是艺术符号认识功能的一种集中体现。他在另一处说得更明白:"严格地说,某事物在某种方式中的符号功能并不等同于该事物本身,它可以具有审美性也可以不具有审美性。当某一作品的功能主要是审美功能时,审美上的杰出性是由作品的认识功能来构成的。在考察这些功能时,一个艺术品可以有优劣之分。但'非常出色'、'不好不坏'、'非常差劲'的作品,它们之间可以有相等的审美性。"[3] 这里,古德曼鲜明地表明了其艺术价值观:(1) 认识功能是艺术作品全部价值的基础;(2)

---

① 见古德曼《答比尔兹利》,载《Erkenntnis》1978 年卷第 169—173 页。

② 见《艺术语言》第 227—228 页,引文根据原文略作修改。

③ 《思想和其他物质》,第 138 页。

认识功能可以有审美和非审美之分，但艺术符号的认识功能乃是艺术作品审美价值的来源；(3) 艺术作品中审美上的杰出价值是由其认识价值构成的；(4) 至于作品中的审美性，则并不构成艺术作品的重要价值，因为优秀作品和差劲作品完全可以有相等的审美性。

古德曼以认识功能作为衡量艺术价值的唯一尺度的主张在当代虽然富有挑战性，但他本人并未以大量实证分析来论证这一主张的合理性，尤其未能阐明艺术的审美价值何以及如何决定于认识价值的，因而不可能被更多的美学家所接受，更不可能被广泛地应用于文艺批评实践中。对此，美国另一位分析美学家理查德·苏斯特曼中肯地指出："我认为古德曼的批评标准是不成功的，因为明显的事实是，他既不试图分析日常语言，也不对具有巨大实用性的日常语言提供选择的可能，而只是为了某种理论的需要才去构成一种语言"，即古德曼的"艺术语言"①。

综上所述，我们认为，古德曼的美学理论的一个基本特征是具有把分析美学与符号学理论相融合的倾向，因此，与其他分析美学家相比，古德曼更注重对艺术作品的符号功能进行语言学分析。古德曼的美学理论在西方当代美学中产生了重要影响，他的代表作《艺术语言》一发表就产生很大反响并引起了争论，便是一个例证。韦兹对他的基本理论表示赞同，但认为："应当指出，他关于艺术语言的细致分析对理解艺术具有重大价值，然而如同他正确地抛弃了的传统美学理论一样，也是专断任意的。"② 马戈利斯

① 苏斯特曼编：《分析美学》，第 25 页，牛津 1987 年。

② 韦兹：《古德曼的美学宣言》，载美国《美学与艺术批评》1971 年第 29 期第 487 页。

则认为,古德曼某些观点一旦被用来解释具体实践就会露出破绽,比如对于艺术的鉴别活动并不需要以古德曼的观点为准则,他对于始创艺术与借用艺术的区别也过于绝对。[①] 总之,尽管其美学存在着某些缺点,然而,有一点是无可怀疑的:即古德曼推进了分析美学向着多元化方向的发展。

第三节 布洛克的"审美态度"说和原始艺术理论

布洛克(Gene Blocker),美国当代哲学家、美学家,1960 年毕业于美国芝加哥大学,1966 年获加里福尼亚大学伯克利分校哲学博士学位,尔后在苏格兰阿伯丁大学、希拉·莱昂大学、美国伊利诺斯州立大学、俄亥俄大学担任讲师、副教授、教授,1980—1984 年曾去非洲尼日利亚考察和任教,1988 年来华任复旦大学客座教授。1984 年起,一直担任俄亥俄大学哲学教授。主要著作有:《无意义的意义》(1974)、《哲学导论》(1974)、《谬论的形而上学》(1979)、《艺术哲学》(1979,中译本改名为《美学新解》)、《伦理学》(1980)、《哲学基础》(1987)、《原始艺术的美学》(1991) 等。

布洛克的哲学观点深受维特根斯坦和肯尼克等人的影响,主张分析哲学的观点。他认为,在今天,多数哲学家已放弃了把哲学看作为一种描述世界的本性的本质科学的传统哲学观点,而只是认为哲学是一门分析的学科。哲学主要用来阐明人们思考世界的方法,成为一个描述人们对世界加以分门别类时使用

① 参见马戈利斯《美学近况》,载李普曼编《当代美学》第 24 页。

的概念。"简言之，哲学思考的是思考的方式，哲学谈论的是谈论的方式。"①

布洛克认为，哲学家们是通过概念分析来认识世界的。因为"我们所认识的世界是通过我们使用的概念来把握和感知的，在我们的日常知觉中，我们看到的……是有秩序的存在。……因此，对我们使用的种种概念的分析，归根结蒂又是对我们所在的世界的分析。只要我们所认识的世界是一个有意义的世界，对其意义的分析就是对这个世界的分析"②。在布洛克看来，事物本身的样子与人们所想到的该事物的样子是完全一致的。这也就构成了分析关于世界的种种概念也就是认识世界的基本理由。

布洛克的美学理论就是建立在上述基本哲学立场上的。他认为，认识美学问题也必须通过概念的分析来进行，因此必须对模仿、再现、表现、形式、内容、直觉、意图、艺术、艺术品等一系列概念进行分析。在概念分析的基础上，布洛克逐步展开了他的美学理论。

一　语言混乱：美学误解之源

布洛克首先对一系列美学基本概念进行了细致的分析，通过这一番清理工作，他得出了一个基本认识，即语言混乱乃是美学误解的根源所在。

下面我们以他对于美学中几个基本概念的剖析为例，看看他是怎样遵循分析美学的基本原则来处理美学问题的。他一开始就抓住了"模仿"这一概念，这一概念在传统美学中源远流长，

①② 布洛克：《美学新解》，第3、3—4页，辽宁人民出版社1987年。

影响深广。按照这一概念,艺术乃是对现实的模仿。布洛克指出,关于模仿的理论是一种"他治"学说,它把重点放在艺术品之外的其他因素上面。而且这种理论完全违背了人们的直觉感受。如果认为艺术是模仿,那么日常生活中的种种模仿是否就是艺术呢?显然,答案是否定的。如果认为艺术模仿不同于普通的模仿,是独特的模仿,那么两者之间的区别何在呢?既然两者具有不同的含义,那么为什么还要用"模仿"这个词呢?

另一方面,模仿也就要求再现现实,然而,在艺术中,永远无法完全再现现实。就语言艺术而言,语言常常不能把我们想要传达的景象和经验完完全全地描述出来,即使诉诸视觉的更为形象的绘画艺术,我们从中也永远找不到一幅完全客观地再现现实世界的画。布洛克曾举了路德维希·利希特的一件轶事为例说明这一点。利希特在年轻的时候曾和三个朋友比赛,看谁能把同一条河再现得最准确。结果四个人画出的是四条不同样子的河,各自反映了他们不同的气质和个性。由此,布洛克得出结论:"艺术品并不是现实的抄录,而是对现实的解释和再现。"① 不仅如此,模仿也"不是艺术中再现现实的唯一有效的和唯一可能的方式。它仅仅是无数可能中的一种"②。

通过对"模仿"概念的分析,布洛克认为,这一概念本身就是十分含糊和混乱的,因此,"艺术模仿现实"这样的说法就是不恰当的。原因何在呢?在布洛克看来,这是因为,"由于世界上还找不到专门供美学讨论的语言、词汇和概念,所以谈到艺术时,我们只好从艺术讨论以外的其他领域借用一些术语。……普通语言中的字眼,一般具有它们自身特有的逻辑含义,因而很容易诱

①② 《美学新解》,第63—64、90页。

使我们想到它们所具有的种种不适于美学的含义"[1]。当我们用这些词来谈论艺术时,就必然会产生极为模糊、混乱的结果。

布洛克对其他许多术语的分析也都为了说明他的上述基本观点。例如,对于"表现",他认为这个术语只会引起混乱:"情感是一个人内心心理过程,艺术作品则是一种物理事物;情感是内在的和个人独有的,艺术品则是外在的和公共的,怎么可能由后者去表现前者呢?"[2]因此,由于日常语言非常简约,这样在美学中,人们常常用同一个字眼"表现"来同时表达作品表现的人的感情和对这种感情的艺术表现,这就使得这个概念十分含混。例如,当说一首乐曲庄重、热情洋溢或悲观时,人们就很难弄清评论家究竟是指音乐在人们心中唤起的感情呢,还是指音乐本身具有的情感性质。又如,对于"意图"这一概念,在美学家们的争论中也十分混乱,因为他们常常把艺术家的意图与艺术品的意图混为一谈。如此等等。

布洛克还对其他一系列概念都进行了详尽的分析,从而更加坚定了他对于美学中的种种误解产生于语言的混乱的看法。显而易见,布洛克在这方面完全是沿着摩尔、维特根斯坦开辟的方向前进的。这样,他发现了美学和艺术批评中所使用的语言的含糊性和混乱性以及由此带来的危险后果。布洛克对于美学概念含混性所作的分析具有一个明显的优点,即与维特根斯坦等人一样,有力地针砭了传统美学在术语使用上的混乱。而且,在分析过程中,他往往以大量生动的艺术例证来说明理论观点,从而又具有把理论与艺术实践密切联系的优点。另一方面,通过对美学概念的分析,他尽管看到了种种美学误解之源,但他并没有

①② 《美学新解》,第30、14页。

像麦克唐娜等人那样走上美学取消主义的道路,而是审慎地提出了更严格地使用美学概念的可能性,并试图对一些美学概念作出自己的界定。他的这种做法,显然构成了以维特根斯坦为代表的彻底否定"美"、"艺术"等概念的可定义性立场与以迪基为代表的以"习俗"来界定"美"、"艺术"等概念的立场之间的一种缓冲、一种过渡。

二 关于艺术和艺术品的理论

和其他分析美学家一样,布洛克所面对的西方艺术现状是一派纷繁多变、扑朔迷离的景象,新流派层出不穷,标新立异已成了普遍的艺术风尚,艺术与非艺术的界限从来没有像今天这样模糊,传统艺术概念的一切方面无不受到冲击和挑战。你说实用品不是艺术品,可是杜桑的署名为《喷泉》的小便壶却得到了广泛的承认,堂而皇之地陈列在艺术展览馆里。你说音乐、戏剧的观众应当与演奏者和演员保持一定距离,可是现代派艺术家却偏偏要和观众"拉近乎",塞给观众一支小笛、一把哨子,邀他们一起演奏,或者演员走下舞台,与观众交谈、拥抱或扭打,直接与观众交流。在艺术发展的这种总态势中谈论艺术和艺术品,那就无法回避现代艺术提出的一系列有悖传统观念的问题。

在这种形势下,布洛克首先提出,"艺术"和"艺术品"的概念是一个开放性的概念。他提出,一个概念的核心部分与边缘部分是不同的,"这个概念的核心部分是由我们传统的普通语言所固定的,但边界部分就比较灵活或比较模糊,因而更容易改变"①。

① 《美学新解》,第8页。

艺术和艺术品的概念也是如此，这也就是艺术和艺术品的概念之所以是开放性的根本原因所在。布洛克还具体解释说："位于模糊边沿地带的实例，总是引起无休止的争论。这不仅是因为我们急于想把边界更准确地确定下来，而且还因为，在这个地带上我们的观念有着改变和演变的余地。这种演变具体表现为，不是使原来的概念包括更多的东西，就是改变原概念的边界。"因此，"正如某个当代美学家所提到的，像艺术品这样的概念，从本意上说就是可以争论的，换言之，它们本来就是开放性的——总是不断地修正着自己"①。布洛克的这种观点是一种典型的分析美学观点。当然在论证上，他是有所推进的，即通过对艺术和艺术品的概念的逻辑分析，把这些概念区分为核心和边缘部分，揭示其开放性的根本原因。这样一种观点不是如传统美学那样，把艺术和艺术品看成是一个封闭的概念，而是看成是历史发展着的有弹性的概念，这有其合理的一面。相对而言，布洛克的观点比维特根斯坦等人要温和些。

尽管布洛克把艺术和艺术品的概念看成是开放性的概念，认为找不到任何一种可适用于一切艺术品的特性，即找不到一种共同性质，但他仍认为"艺术"、"艺术品"这些概念是有意义的，因为它们"仍然有着共同的用法。因此，如果我们把'什么是艺术品'这一问题转换一下，不是去追问一切'艺术品'的共同性质，而是去问，当我们使用'艺术品'这个字眼时，究竟是指什么东西，这个问题就能够得到回答"②。那么，在对"艺术"、"艺术品"这些概念的具体使用中，人们如何把它们与"非艺术"、"非艺术品"的概念区别开来呢？布洛克认为，艺术品是有意创造出来

①② 《美学新解》，第301—303、289页。

供人欣赏的,同时,它通过种种感性特征引导欣赏者达到一个最佳视点。而非艺术品则不是这样。另外,成为艺术品还需要一个重要条件,即置身于一定的审美环境。杜桑的《喷泉》是一个普通的小便壶,它之所以成为艺术品,就是因为它被置于艺术展览馆,画册中有它的复制品,而且是由一位艺术家提交并展出的,从而表明了杜桑的一种艺术主张。

布洛克还谈到了艺术的意义问题。在他看来,任何艺术品都是有意义的。一件艺术品,"即使它什么也不说,我们也不能说它没说出什么"①。这种观点类似于伽达默尔所主张的艺术作品总是对于想要理解它的人说出点什么的看法。伽达默尔指出:"诚然,一种文本并不像另外一个人那样地对我们讲话。我们这些努力寻求理解的人必须通过自己让文本讲话。"② 当然,伽达默尔是在他的整个解释学美学的大框架中讲这番话的。然而,强调艺术品本身是有意义的,总是对理解者说出些什么,在这点上两人则完全一致。

不过,在布洛克看来,要说出艺术品的意义是十分困难的。因为这首先涉及"说出"的含义是什么。如果是提供一种等同于艺术品意义的语言形式,那么任何人都无法做到这一点;如果说出是指"暗示"或"阐明",那么我们就能说出艺术品的意义。

在艺术批评的标准问题上,布洛克也像麦克唐娜一样,否定艺术批评有普遍适用的标准。他认为,所谓"标准",就应当既具有普遍性,又必须是"适用的"。以此来看艺术批评,就找不到同时兼具上述两种特征的理由,也就是说,没有普遍适用的标准。

---

① 《美学新解》,第293页。

② 伽达默尔:《真理与方法》,1975年英文版第340页。

因此，艺术家很难用一种千篇一律的标准方式培养出来。其次，批评之所以没有普遍标准，还因为判断最终是要靠对作品的直接观察，然而凡是真正的艺术品都是独特的，因此不可能有适用于一切作品的普遍标准。

三　“审美态度”说

布洛克的“审美态度”说与迪基的“习俗”论最为接近。他和迪基要解决的是同一个问题，即面对着日益模糊的艺术品和非艺术品之间的界限，如何确定某物为艺术品呢？为了回答这一问题，布洛克提出了“审美态度”说。

他认为，一件物体之所以成为艺术品，主要是由审美态度所决定的。审美态度实际上是“观看同一件物体的不同的观看方式。当我们认为一件物体是艺术品时，我们赋予它以‘艺术品’的称号，但是我们并没有在头脑中把它创造出来”①。也就是说，艺术品是人们通过一种独特的观看方式而赋予事物的一种称号。而这种独特的观看方式也就是审美态度。那么审美态度有什么特点呢？

首先，“审美态度在于把握某一特定物体的整体意义，这是一种直接的感性把握，决不能同分析的或科学的理解相混淆”②。这就是说，布洛克首先肯定审美态度是通过感官把握对象的整体意义，从而把审美态度与理论上的抽象把握区别了开来。

其次，审美态度是非功利性的。当观看一幅女人的裸体画而

①② 《美学新解》，第290、26页。

产生占有欲时,或者想把它买下来作为投资以赢利时,这种观看就不是一种审美态度。反之,如果只注意画本身,目的是为获取愉快的经验,这就是一种审美态度。然而,在现实中,我们很难做到完全非功利地去观看。布洛克认为,功利地观看与非功利地观看之间只有程度上的区别。即使没有完全纯粹的非功利性,但我们仍要求尽可能的非功利性。

再次,审美态度又具有社会性。这就是说,一种观看事物的方式能否使该事物真正成为艺术品,从而真正成为一种审美态度,还有待于社会能否接受。

总之,审美态度就是决定物体成为艺术品的一种独特态度。"……当你具有审美经验时,你所经验到的东西就是审美对象,不管它是一幅画、一个湖泊、一朵云或一辆摩托车。"[①] 迪基曾指出,主张"审美态度"说的美学家"认为存在着一种可以证实为同一的审美态度,他们认为任何对象,不论是人工制品还是自然事物,只要对它采取一种审美态度,它就成了一种审美对象"[②]。显而易见,布洛克也是主张此说的美学家中的一个。这种理论实质上是一种主观主义的审美理论,因为它不重视艺术品本身应当具备的种种客观特性,片面突出了欣赏者的态度对于界定艺术品的意义。事实上,布洛克在这个问题上的另一个错误是混淆了"我们能否欣赏一件艺术品"与"一事物是否是艺术品"这两个问题。我们能否欣赏一件艺术品,这当然要由我们是否具有一种审美态度以及其他一系列条件(如是否具有相应的感官:对于一个瞎子来说,他也就无法欣赏一幅画)。然而,一物体是否是艺术

① 《美学新解》,第 27 页。

② 迪基:《美学导论》,第 45 页,纽约 1971 年。

品，则完全不是由审美态度来决定的。即使你不具备审美态度，美术馆里的画仍然是艺术品。

上面主要是从欣赏者的角度来谈审美态度的。从艺术家的角度来看，审美态度主要表现为一种意图，而这种意图决定了事物能否成为艺术品。布洛克曾举了一段漂木的例子说明这个观点。他指出，一段河中的漂木被河水冲上岸边，这时，如果有人把它竖立在地上，并围上石头，就使人们倾向于认为它是一件艺术品；如果把它钉在家中显眼的墙壁上，周围用几个小电灯泡照亮它，多数人就会认为它是一件艺术品；而如果它被放到大都会“发现的艺术”展厅中展示，那么它就成了一件真正的艺术品了。他认为，使一段自然生成的漂木最终成为一件艺术品的，就是人的意图。然而，一物体能否成为艺术品，一个重要条件就是要为社会所接受。只要包含了艺术家的某种意图、又为社会所接受，那么从自然事物到实用的物品，都可以成为真正的艺术品。布洛克的这种观点，与迪基的“习俗”论是互相呼应的。

四　原始艺术的美学理论

《原始艺术的美学》[1] 是布洛克的第二部美学专著，也是他对美学研究领域的一个新开始和新贡献。本世纪以来，美学研究取得了重大的进展，原始艺术和文化的研究也取得了重要的突破，但是从哲学、美学角度系统研究原始艺术，或者说，把原始艺术研究上升到哲学、美学高度，作出较深入的理论概括，这本书

---

① 沈波、张安平译、朱立元校的中译本改名为《原始艺术哲学》，上海人民出版社 1992 年出版。本段引文均出自该书，不一一注出。

在西方乃至全世界,也是一部有分量的专著。

布洛克为《原始艺术的美学》一书的研究付出了艰辛的劳动。此书的研究对象是原始艺术,这是一个极为特殊又极为困难的研究对象:不但是"跨"民族、国别的,而且是"跨"人类文化发展阶段的。这里,掌握大量第一手资料,并作出细致的辨析、比较、研究、概括,是必要的乃至首要的条件。布洛克充分利用他在非洲工作的近四年时间,经常深入乡里村寨,广泛发掘、收集各式各类原始艺术品,调查原始艺术品制作的社会、宗教、政治、文化背景,积累、掌握了大量原始艺术、文化的第一手资料;以后还在北美、南美印第安部落旧址作补充采集工作。正是在这种充分的调查、考察、采集工作的基础上,布洛克才能胸有成竹地进入对原始艺术的哲学、美学研究,并获得卓有成效的硕果。

布洛克运用分析哲学、美学的观念和方法研究原始艺术,扩大了分析哲学、美学的应用范围,同时也在一定程度上丰富和发展了分析哲学、美学。

布洛克在基本思路和观念上承继了分析哲学坚持语言分析为中心的方向,也沿袭了他第一部美学著作《艺术哲学》"通过概念的分析来了解世界"的思路。如第二章"原始艺术是原始的吗"专门详细讨论了"原始的"概念,批评和剔除了过去欧美人从种族中心主义出发使用此概念时所包含的贬低、蔑视的含义,从文化进化论角度,对"原始的"一词作出较为客观的、公允的意义界定;又如第三章"原始艺术是艺术吗"则先从讨论一般"艺术品"概念的含义入手,继而讨论在"跨文化"条件下对"艺术"概念的不同理解,主要是:(1) 主观主义的解释,即用现代欧洲人对"艺术"品的要求、标准(如个性、独创性、表现性等)去衡量原始艺术品,往往会得出原始艺术是艺术的结论;(2) 客观主义的解

释，主要是社会学家、人类学家的看法，他们把原始艺术放在特定的社会政治、宗教等文化背景下考察，认为原始艺术一般主要执行政治、宗教、经济等功能，而缺少审美功能，因而不是艺术。布洛克批评了两者的片面性，清除了他们两方面加给原始艺术品概念的不正确涵义，同时吸收了两者的合理性，提出"经过修改的客观主义"原则，既顾及原始艺术的特定社会文化内涵，也肯定其审美艺术特质的客观存在；既承认原始艺术产生时的非审美功用，也注意发掘当时条件下原始艺术所包含的审美功能，从而得出"原始艺术"是艺术的结论，是颇为令人信服的。《原始艺术的美学》像《艺术哲学》一样，层次井然，条分缕析，概念精确，分析细致，引人渐入佳境。

分析哲学的最深层基础是"经验"概念。他们认为经验是一切科学知识的基础，一切科学命题的真伪最终决定于基本命题的真伪，而基本命题的真伪只能由经验来证实或证伪。布洛克的分析哲学、美学观点也是以经验论为基础的。在《原始艺术的美学》中，当解决原始艺术是"艺术"，具有审美特质的问题时，他首先把原始艺术概念的考察放在跨文化范围之内，分为经验、事实性描述和评估性解释两个方面。他承认在这种描述中很难绝对避免评估性即非经验性因素，但应努力立足于经验性事实。他说："在对'原始艺术确实是艺术吗'这一问题的回答中，我们首先依据可见的经验性特质，尽可能清楚地界定'艺术'这一概念（如雕塑家因其创造力而受到尊重）；我们接着探究一下这些特质是否被获取了（不论土生土长的人们是否因创造力和独创性而赞美雕塑者）。这最终将我们带入一片经验性的领地，我们借此可以或多或少地解决一下问题。"出于这种经验主义立场，他坚信对原始社会艺术进行跨文化的客观描述是有可能的，其中

包括"用我们的术语去翻译他们的术语"而不陷入主观主义。为此,就须"遵循两个步骤:试图依据经验去发现那些社会中的人们是如何看待这些现象的,然后依据概念来确定哪种概念最适于译成我们的语言和概念",至于这种翻译所含的意义是否真实,"尚需由实地的经验性调查来确定"。显而易见,布洛克的语言意义和概念的分析,还是建立在可观察的实证经验基础上的,换言之,布洛克关于原始艺术的美学分析的理论根基便是经验论。需要指出的是,布洛克由于强调可观察的普遍的经验事实,又主张"经过修改"的客观主义分析方法,所以,他心目中的"经验"就超越了许多分析哲学家的那种纯然个人的主观体验和感觉,至少部分注入了经验的客观内容。这是他尊重事实,在经验论上突破主观唯心主义、走向唯物主义的可贵一步。

布洛克的《原始艺术的美学》还在两方面丰富、发展了分析美学。

第一,他部分吸收了与分析哲学对立的人本主义阵营的观点,即把对原始艺术跨文化研究的可能性和现实性建立在人同此心、心同此理的共通人性或普遍人性基础上。这同仅限于语言逻辑分析的分析哲学有很大的不同。如第二章论及人们有可能理解跨文化的原始艺术的原因时,指出,"我们共通的人类天性""在其中起到一个举足轻重的作用"。他认为,有着相同生理心理结构的人类,生活在同一个世界上,他们关于世界的"基本观念"是相似的。因此,"从我们寻常的直觉优势出发,我们会带着同情心和想象力进入——纵使隔着一段距离——构建这些相同的基本观念的不同文化的途径。因此,经由富有同情心的想象力的活动,我们能够回到基本观念中去"。布洛克所说的"富有同情心和想象力"正是普遍人性的一种表现,它是在不同文化间能够相互

沟通、理解和交流的主体根源，也是令人能理解原始艺术的深层基础。据此，布洛克提出，面对原始人类的艺术时，应当"把他们对世界的观察作为一种可能的人类视角。不管我们是否共有那样的观点，只有当我们开始带着想象和同情，把它作为一个可能会被人类接受的视角时，我们才能谈得上去理解它。那就是当我们用他们的目光，站在他们的立场上的时候"。在此，布洛克实际上同他的分析哲学先辈有了明显的分野。分析哲学是绝对排斥逻辑语言分析以外的任何形而上学问题的探讨，而普遍人性的假设本身就是传统形而上学(哲学)的基本命题之一，同理念、理性、存在等形而上的本体概念属同一范畴。应该说，这个假设是分析哲学之大忌。然而布洛克却把立论最终倚托在这个假设上。这在某种程度上是回归传统；在另一层意义上，又是对分析哲学、美学传统的突破和拓展。显然，在面对时、空距离遥远的原始艺术这一特定的跨文化的研究对象时，要作出令人信服的回答，单靠逻辑、语言的形式分析无济于事。这正是促使布洛克拓展视野，向对立的人本主义观念和形而上传统求援的客观原因。

第二，他部分吸收了社会学、人类学的研究方法和成果。分析哲学只执著于语言形式的研究，而把语言所反映的社会历史内容排除在外。布洛克的《原始艺术的美学》却引进了对原始艺术的社会学、人类学的研究方法，也引进了对原始艺术的社会、历史和文化内容的分析。他在对原始艺术审美特质的分析中，时时注意不脱离这种艺术赖以产生、生长的社会历史背景及其在当时当地非审美的社会、文化功能，但同时又努力揭示在原始社会中，艺术品的审美艺术因素的客观存在，以及其中审美与非审美因素的相互促进、辉映的特点。这就在事实上远远超越了分析哲学的模式。可以说，由于吸收和应用了社会学、人类学的某些

方法和成果,不但使布洛克的原始艺术研究别开生面,新见迭出,具备了较强的说服力,而且也给濒临危机的分析哲学、美学注入了新鲜血液,使它的形式主义的缺点有所克服,从而增添了生机和活力。

《原始艺术的美学》在跨文化研究方面也提供了一个成功的范例,布洛克本人写作此书的目的之一,就是要在跨文化研究方面作出尝试。他充分意识到对艺术、审美的跨文化研究的重要,说:"就艺术是一国人民对生活与世界的全部观点的重要组成部分而言,我们若不能理解别国人民的观念和艺术理论,则意味着我们未能理解这些人民本身。"布洛克对非洲、南北美洲原始艺术的深入考察和研究,以及在此基础上所作出的理论分析和美学阐释,也许不一定能为所有人都接受,但他从人类天性出发,通过把经验观察、社会学、人类学研究与语言概念分析结合起来的方法,的确成功地回答了原始艺术何以是艺术、有何种独特的审美特质,何以能为今人所欣赏等问题。这不仅对于原始艺术、文化的研究,而且对于一切跨文化研究,在方法论上都有启发性。

《原始艺术的美学》作为对原始艺术哲学、美学探讨的最初尝试和研究,自然不可能完美无缺。除了某些具体结论仍有值得商讨之处(如对原始艺术范围的界定仍较模糊、宽泛;对原始艺术审美特征的某些概括似缺乏普遍性,等等)外,主要的问题,一是未能从根本上摆脱分析哲学唯心主义经验观的束缚;二是在总体上未跳出分析哲学把哲学研究局限于语言、逻辑分析范围内的基本格局,就是说,未能克服"拒斥形而上学"、回避哲学基本问题的根本缺陷。这不仅是布洛克原始艺术美学理论的缺陷,而且是整个分析哲学、美学的缺陷。

分析美学作为一股强大的美学思潮,在西方美学领域中产

生了革命性的影响，作为前期分析美学的进一步发展，后期分析美学对西方当代美学继续保持强大的冲击力。后期分析美学继续批判传统美学的错误，对于纠正传统美学中术语使用混乱、语义含混的错误同样是有积极意义的。另一方面，注重与艺术实践的联系，试图对现代艺术的发展从理论上加以总结，这是后期分析美学的一个重要理论特点。在传统美学中，把自己的美学理论如此自觉地与艺术创作实践联系在一起的美学家并不多见。因此，把美学理论与艺术实践密切相联，应该说这是后期分析美学的一个明显的优点。尽管在这种联系过程中，后期分析美学家们的理论概括未必很准确，存在着不少理论错误，然而，这样一种不是热衷于泛泛而论、建构空头理论的趋向还是有启发性的。同时，后期分析美学家们具体提出的一些美学理论都包含着或多或少的合理成分，如迪基的“习俗”论、古德曼的艺术符号与“审美征候”说、布洛克的审美理论以及对原始艺术的研究，都值得我们仔细加以分析研究。

后期分析美学的主要理论错误则在于：第一，在美和艺术的本质问题上的折衷、骑墙的立场导致了在理论上漏洞百出，难以自圆其说，迪基等人的理论都有这个问题；第二，在论述现代派艺术时，普遍都存在着向现代派艺术中的非艺术化倾向让步的现象，企图把像达达主义、“垃圾艺术”这样的现代派艺术中最具反艺术特征的艺术流派囊括进艺术领域，从而在理论上取消了划分艺术与非艺术的界限的可能性。这显然是不足取的。

第二十五章　现代解释学美学

现代解释学美学是本世纪发展起来的一个重要流派。解释学源于古希腊，“按照最初的定义，解释学是通过我们自己说明的努力，弄清和传达在我们所继承的传统中人们说了些什么的艺术”[1]。解释学是从希腊神话中上帝的信使赫尔墨斯（Hermes）的名字得名的。它的发展经历了一个很长的历史过程，也就是从一门解释文本的技术到一种哲学理论的发展演变过程。一直到了近代，德国哲学家施莱尔马赫才使关于解释的特殊规则从属于有关理解的一般问题，从而使解释学最终形成为一门哲学。从此，解释学美学的诞生也就获得了哲学方面的基础。

第一节　现代解释学美学的形成和发展概况

解释学美学本质上是哲学解释学的一个组成部分，它是运用哲学解释学的基本观点和方法研究审美现象以及其他美学问题的一个美学流派。它的诞生和发展有着深刻的社会历史原因。

---

① 伽达默尔：《美学和解释学》，《哲学解释学》第 98 页。

现代解释学美学是在传统解释学的基础上于二十世纪三十年代左右开始酝酿，而在六十年代正式形成的。二十世纪是人类历史上一个极为重要的时代。一方面，科学技术和生产力突飞猛进，创造了以电子工业、核工业为标志的巨大的生产力，是过去任何时代都无法比拟的。另一方面，这又是一个充满着危机和重大变革的时代。由于资本主义社会固有矛盾的激化而产生的经济危机、政治危机和世界性战争，给人们带来了巨大的痛苦和精神危机，从而导致了对传统文化的怀疑、冲击和反叛。

现代解释学美学的诞生地是德国。其奠基人海德格尔和主要代表伽达默尔都是德国人。德国与其他资本主义国家同样都面临着资本主义制度所固有的矛盾，同时它又蒙受了两次世界大战战败的打击，这对德国思想界产生了巨大的冲击，并使其文化传统受到了严重破坏。正是在这样的背景下，海德格尔和伽达默尔的美学思想难免打上鲜明的时代烙印。他们都企图从历史和传统中寻找出路，但又不是单纯回到过去，而是立足现在，以现在的目光审视历史和传统。这是德国社会各阶层普遍要求解决现实中存在的种种矛盾的迫切愿望在他们的哲学和美学中的曲折反映。

近代科学的危机在于过于相信科学可以解决一切，从而忽略了对人自身的了解，在科学中所采用的基本思维模式和方法论是主体和客体的截然分裂。这直接诱发了近代哲学的危机，因为传统哲学的基本任务也只是探讨主体如何认识客体。然而，在认识对象时毫不考虑主体，这是自然科学的基本特点，那么人们还要哲学干什么呢？现代哲学解释学正是在这种文化背景下应运而生了。它抓住了近代哲学中主体与客体相分裂这个关键，提出了从主客体相统一的角度来认识世界的新构想；现代解释学

美学则是以哲学解释学为基础,在美学方面所作的探索。

现代解释学美学的诞生既是美学上的一个大胆的创新,又是与西方传统美学的影响分不开的。就其思想渊源而言,我们可以看到其中包含了许多西方美学史上著名美学家们的影响,例如:柏拉图、亚里士多德、康德、黑格尔、施莱尔马赫、狄尔泰等等。

柏拉图的"精神助产术",即对话的方法对现代解释学美学有着深刻的影响,海德格尔、伽达默尔的现代解释学美学的一个基本观点就是把审美理解看成是艺术本文与理解者之间的对话。亚里士多德对于欣赏者的重视也给了现代解释学美学以重要启示。他关于悲剧的著名定义就把对于悲剧的观赏作为该定义的重要内容。

同时,康德美学和黑格尔美学对于现代解释学美学的形成也有着重要影响。现代解释学美学要解决的是"审美理解何以可能"的问题,完全类似于康德哲学的基本问题:"人的认识何以可能?"而黑格尔美学中的历史观对于现代解释学美学则有着重要启示。

另一方面,现代解释学美学的兴起,直接得益于传统解释学美学。无论是施莱尔马赫还是狄尔泰,都对现代解释学美学产生了重要影响。他们所提出的一系列基本问题受到了现代解释学美学家们的普遍重视,例如解释学循环问题、语言问题等等,尽管这些美学家所提供的答案与他们不尽相同,甚至完全对立,然而他们的启发作用则是无法抹煞的。此外,有的美学家,例如赫什直接采用了他们的一些基本观点,尤其是要求重建作品的原意的观点。

值得一提的是,胡塞尔的现象学哲学对于现代解释学美学

的形成和发展具有不可低估的影响。胡塞尔对于海德格尔和伽达默尔等人都有着重要影响，尤其是他的现象学方法为海德格尔和伽达默尔所吸收和改造，成为他们美学思想的方法论基础。

现代解释学美学是在以施莱尔马赫和狄尔泰为代表的近代方法论解释学美学（亦称传统解释学美学）的基础上发展起来的。它的奠基人是海德格尔。海德格尔在哲学上建立起自己的“基本本体论”以后，就开始对传统解释学进行了有力的攻击。利科尔曾指出：“当代解释学理论越来越远离狄尔泰所喜好的观点……它从简单的心理学问题转向对于理解自身的本体论问题的注重。这个转变体现在海德格尔的《存在与时间》当中。理解不再是一个心理学的概念了。它从移情和异化概念中分离出来，而在作为存在的组成之一的本体论意义上被说明。作为存在的理解也不再是一种意识，而是一种实在。”[①] 利科尔的这段话一针见血地揭示了海德格尔对解释学所进行的本体论转变的实质。也就是说，海德格尔不再仅仅关注理解的方法，把理解看作一个心理学问题，而是把理解看成是此在的存在方式，看成是对于作为万事万物本体的存在的探寻。这样，他就为本体论解释学美学的诞生奠定了基础。

不过，在海德格尔那里，关于艺术理解的一系列具体问题尚未充分展开，因此他所开辟的方向被他的学生伽达默尔所推进。伽达默尔的研究成果集中反映在其代表作《真理与方法》一书中，该书的问世标志着现代解释学美学的正式诞生。伽达默尔站在海德格尔的基本哲学立场上，把美学作为哲学解释学的一个有机组成部分，把对艺术作品的理解看成是揭示艺术文本存在

① 利科尔：《哲学的主流》，1979 年英文版第 266—267 页。

的根本前提,高度强调了理解的历史性和语言性特点,确立了现代解释学美学的基本理论框架。

伽达默尔的解释学美学在西方学术界产生了巨大的思想影响,同时也受到了解释学美学中持不同观点的美学家们的批评。其中最主要的有两位:美国的赫什和德国的哈贝马斯。赫什批评伽达默尔陷入了历史相对主义。因为他把艺术文本看成是开放的,从而无法把握其意义。他认为伽达默尔的错误来自于对艺术文本的"意义"与"意思"的混淆。他要求复制艺术文本,把握作者的原意。哈贝马斯则在法兰克福学派的批判理论的基础上研究解释学美学问题,提出了自己的批判的解释学美学理论。他批评伽达默尔忽视了经济基础对于艺术理解所具有的重要意义。

法国哲学家利科尔则另辟蹊径,把弗洛伊德的精神分析学和结构主义等流派的某些基本观点融进解释学美学。他认为审美理解和解释中存在着许多根本对立的理论,而复杂的符号建构则包含着说明解释的矛盾的钥匙。符号建构是与精神分析学密切联系在一起的。他的解释学美学理论主要内容是关于象征的理论和关于文本的理论。

此外,在现代解释学美学的阵营中,还有许多美学家值得我们注意。例如,美国的尤尔(P. D. Juhl),他是赫什的支持者,强调文学文本只能有一个正确、有效的解释,文本的意义就在于作者的意图。不过,他更强调的是文本意义与作者意图之间的逻辑联系,认为:"在一部文学作品的意义与作者的意图之间存在着一种逻辑联系,或者说,理解一部文学作品就是理解作者意欲表达的东西。"[①] 他还认为,任何作品总是代表了作者的意图,所以

① 尤尔:《解释》,第47页,新泽西1980年。

有效解释的标准就在于作者意欲表达的意义。因此，文学作品只能有一个正确的解释，因为作者的意图只有一个。

意大利美学家贝蒂（Emilio Betti）继承了施莱尔马赫的基本观点，也主张解释就是复制作者的原意。他把解释分为三种形式：认知的解释、规范的解释和再创造的解释。根据不同的对象应采取不同的解释形式。例如，对于音乐、戏剧等的理解则属于再创造的解释，科学中的理解是认知的解释，对法律条文的解释属于规范的解释。

第二节　两个先驱：施莱尔马赫和狄尔泰

施莱尔马赫（Friedrich Schleiermacher，1768—1834）是德国哲学家和语言学家，近代方法论解释学美学的奠基人和主要代表。他的哲学立场是客观唯心主义的，他把一种柏拉图式的“理念”看成现实的本质。他对于解释学哲学和解释学美学的贡献，首先在于把解释学从单纯对《圣经》的解释上升到哲学的高度。他明确指出：“解释学是思想艺术的一部分，因此它是哲学的。”①

其次，他在以往精神学解释学基础上，提出了以理解为核心的“避免误解”的解释学，他把解释学界定为“避免误解的技艺”②。

① 施莱尔马赫：《普通解释学》，见缪勒—伏尔默编《解释学文选》第72页，纽约1972年。

② 转引自伽达默尔《真理与方法》（上）第239页，上海译文出版社1991年。以下简称“中文版”。

其意是,解释学的目的是要尽可能重建和恢复被解释的文本的原意。

再次,他提出了两类不同的解释,即心理的解释和语法的解释。他认为,当我们面对一个艺术文本时,比如一篇文学作品,我们对于它的理解是由两个层次构成的。第一个层次是基础的层次,即语言文字的层次。因为不论是口头文学还是书面文学,都是由语言文字构成的。除非把一文学作品与整个语言联系在一起,否则我们就无法理解它。理解一首诗或一部小说,首先就要对于构成它的语言文字有所了解,了解它的语法构成,了解它的修辞手段,了解它的语言表现特点等等。对此,伽达默尔曾予以高度评价,认为他发现了理解的语言性。

然而,仅仅从语言上理解文学文本是不够的,因为在这个层次上,审美理解还只达到文本的字面意义,尚未触及深层的精神世界。因此,施莱尔马赫在此基础上进一步提出了心理解释问题。这是他的一个独创性的贡献。心理解释要求审美理解的主体走进作品作者个人的精神世界之中,其根本目的是复制作者的原意,即复制作者通过语言文字表达出来的创作意图。心理解释的一个基本前提就是必须排除理解者的个性和其他种种主体性。在他那里,心理解释实际上是一种心理转换,即理解者在想象中把自己变为作者,变为处在作者创作艺术文本时的精神状态中,从而获取艺术文本的原意,最终完成理解和解释。这种看法与移情说美学有某种联系。这种心理解释是"避免误解"的基本方法。

值得重视的是,施莱尔马赫还提出了解释者的"预感"(divinatory)行为参与理解并成为理解的重要内容的观点。他认为,解释者只能依靠一种历史的预感的方法对所给定的文本作出既

是客观的又是主观的解释性重建，他说："解释学的任务可以概括为：我们对文本的解释要比文本作者对它的理解更好。因为我们不可能对作者的思想有直接的理解，因此，我们必须尽可能去理解作者在无意识状态下所流露出来的东西。"[①] 这就靠上述心理方法去接近作者的无意识。但是，施莱尔马赫这里已提出解释者对文本的解释超过了作者对文本的解释和看法，实际上已不把完全忠于、恢复作者原意看成解释学的目的和任务了。而且，解释者的"预感"参与理解活动，也不可避免渗入主观性而偏离作者原意。这可以看作海德格尔理解的前结构和伽达默尔"合法的偏见"的前奏。

与此同时，他还看到了解释学"语境"问题的重要性，认为语境变化也会导致理解意义的某种变化。他以对历史上艺术文本的解释为例，指出："从艺术作品的原先目的出发，它只有部分的可理解性。当艺术作品一旦脱离了原先的语境，它就会丧失它的意义中的某些东西"，"当植基于原先土壤中的艺术作品一旦从其生长环境中脱离出来进入一般的交际中去，它就会丧失原先的意义，就好像从一场大火中抢救出来的那些带有燃烧痕迹的物品一样"[②]。这样，他不但从解释者的"预感"行为，而且从被解释文本语境的变化中，看到了要通过解释重建作者和文本的原意实际上是不可能的。这与他把解释学定义为"避免误解"的学问是正相矛盾的。这也可看作施莱尔马赫解释学思想的内在矛盾。

---

① 见伏尔默编《解释学文选》第 83 页。

② 施莱尔马赫：《美学》，转引自伽达默尔《真理与方法》第 148 页，纽约 1986 年。

施莱尔马赫还强调了"解释学循环"问题。"解释学循环"最早是德国语言学家弗里德里希·阿斯特提出来的。施莱尔马赫对此概念加以发挥,并将它置于自己解释学理论的中心位置上。他认为,解释学作为一门避免误解的学问,应当由正确的方法加以保证,其中之一就是解释学循环。解释学循环是指,理解应当不断地从整体返回到部分,又从部分返回到整体。他以文学文本为例,把部分与整体的解释学循环区分为两个方面:(1)客观的方面,指每一文学文本都归属于作者全部作品的整体之中,而该作者的全部作品又归属于特殊的文学流派的整体或全部文学的整体之中;(2)主观的方面,指同一文本作为某一创造要素的体现,又属于它的作者的内心生活的整体。对一文学文本的充分理解只有在这种主观和客观的整体中才能达到。他还认为,解释学循环在"顿悟活动"中达到了顶峰。靠着这种顿悟活动,理解者就把自己置入作者写作时的精神状态之中,从而消除了关于文本的一切难解之处。这时,解释学循环也最终消失了。

施莱尔马赫也十分重视理解的语言性。他在论述解释学循环时,突出了语言问题,他说:"这里存在着循环:只有具有一种专门知识才会出现临时性的理解,而这种专门知识又来自于对语言的一般知识。"[①] 他认为构成文学作品的语言具有两个不同的特征,即语言的公共性和思想的个人性。语言的基本目的是表达思想,进行人际交流,因此必须具有一套公共的法则,这就使得语言具有了公共性。另一方面,语言又总是被个人所使用的,只有包含了个人的思想感情之后,它才发生实际意义。因此语言的意义又具有个人特征。个人利用公共语言要表达的是他个人

① 伽达默尔:《真理与方法》,第167页。

的思想感情。施莱尔马赫强调审美理解的语言性，揭示了语言的公共性和思想的个人性这两个不同侧面，为语法解释和心理解释提供了理论依据。因为前者注重的是语言的公共性，后者则关注思想的个人性。

施莱尔马赫的解释学美学思想为德国哲学家、历史学家狄尔泰所继承和发展。他把理解和解释问题扩展到整个生活之中，强调指出："理解和解释贯穿着人文科学所使用的方法，它们把人文科学所有的作用都结合在一起，并包含了它的全部真理。在每一个具体实例中，理解开发了一个新世界。"① 诚如伽达默尔所说，狄尔泰"把解释学扩大为一种历史的方法，使之变成为一种人文科学的认识论"②。

在哲学上，狄尔泰提出了一种唯心主义的生命哲学，片面夸大生命现象的意义和作用，把生命看作一切事物的本质。他把自然科学的方法与人文科学的方法对立起来，把"精神科学"即人文科学的方法论建立在生命哲学的基础上，认为人只有置身于自身的生命之流与他人生命之流交融之时，才会有真正的理解。所以，他把解释学说成是在用书面固定下来的有生命的东西里寻求启示的艺术，并把个人的心理体验作为理解和解释的根本方法，虽然这种方法须与一定背景结合起来，"一些个体常常不在一种孤立的情况下去理解生命表现，而是在具有共同特征的与某些精神内容相关的知识背景下去进行理解的"③。

在美学上，他继承和发展了施莱尔马赫的解释学美学，但不

---

① 狄尔泰：《他人的理解及其生命表现》，伏尔默编《解释学文选》第 152 页。

② 伽达默尔：《真理与方法》，第 174 页。

③ 狄尔泰：《他人的理解及其生命表现》，伏尔默编《解释学文选》第 155 页。

再把对于艺术文本的理解和解释局限于作品的整体和部分之间的解释学循环关系中加以研究,而是从整个生命之中加以研究。他认为,"理解与解释总是在生命本身之中"[①]。他把艺术看成是理解生命的器官。人们通过对艺术作品的理解而体验到生命的现实性,反过来又使艺术作品获得新的生命。他曾以戏剧观赏中的理解活动为例说明道:"如果一个剧本上演时,不仅天真的观众完全沉浸在剧情中而根本未顾及剧作家,甚至连戏剧鉴赏家也完全被演出所吸引,当他们的理解完全朝向剧情、人物性格和剧中不同因素的相互作用时,他们才算真正对生命表现的横断面所具有的现实性有所理解,从而也就赋予作为剧作家意图之体现的演出以新的生命。"[②]

艺术何以能成为理解生命的器官呢?狄尔泰认为,最根本的是因为艺术具有揭示人生之谜的功能。他在《体验和文学创作》中曾指出,艺术能创造一种情节,在这种情节中,人类生活的内在关联及其意义被呈现出来,从而揭示了人生之谜。他还说:"浪漫派常常提醒我们注意宗教、艺术和哲学的亲缘关系。的确,宗教、艺术和哲学都面临同一个世界和生活之谜。"[③] 狄尔泰认为,艺术是通过不断被创造的艺术作品向我们揭示人生之谜的。艺术把人的心灵从现实的重负下解放出来,激发起人对自身价值的认识,它通过想象使人去过他永远不能实现的生活。艺术不像科学那样认识世界,而是揭示生活之网中某一事件所具有的普遍意义。艺术通过全部生活关系的关联的展现揭示人生之谜,而这种生活关系

---

① 《狄尔泰全集》,1977 年德文版第 319 页。

② 《解释学文选》,第 157 页。

③ 狄尔泰:《哲学的本质》,1961 年英文版第 52 页。

的关联通过把人、命运和环境编织在一起，展示行为、性格与命运的复杂关系。而这一切在艺术中是通过想象性事件实现的。

在狄尔泰的解释学美学中，“体验”(erlebnis) 这个概念极为重要。“体验”概念是与他的“人生”概念结合在一起的，它构成了一切客体知识的认识论基础。狄尔泰认为，体验的结构与审美特性的存在方式之间存在着一种内在关联。审美体验不仅与其他体验有所不同，而且它根本地体现了体验的本质特征。成为审美体验就是摆脱了所有现实的关联，这也就是艺术作品的本质特征。因为艺术作品所产生的效果是使欣赏者一下子摆脱其生命关联，并同时使欣赏者顾及到目前存在的对象世界的整体。在艺术的体验中，存在着一种意义的充盈，它更多地是代表了生命的意义整体。

狄尔泰认为，包括审美体验在内的一切体验都是指主体与客体水乳不分、融为一体的生活状态，是生活赋予人与世界的联系。体验构成了理解人生的起点。对艺术本文进行审美理解也就是一种再体验：体验他人的人生，同时也体验自己的人生。在他看来，理解一件艺术文本，也就是设法恢复和重现它的原来内容。要做到这一点，理解者就必须从他自己的文化和心理环境中暂时走出来，进入到作品的文化背景和心理状态中，以便再现和重建作品的原意。在狄尔泰看来，艺术、宗教和哲学的世界观都是从体验生发出来的。体验就是要注入生命，创造意义，使自己的生活变得透明起来。

为了说明体验，狄尔泰还把“移情”(empathy) 范畴引入解释学，并把移情看作理解的最高境界：“被包括在理解任务中的这种精神状态我称为移情，人们可以对一个或一部作品产生这种移情”，“正是通过移情和转换产生了理解的最高形式，在其

中,精神生活的总体处在再创作或再体验的活跃状态之中"[1]。与此同时,他对施莱尔马赫的语境概念也从心理学角度作了进一步强调。他认为,一个词的语义或一个行为的意义,都须在其所处语境中方能被理解,因此,要理解一个文本的表达,不可离开其语境,"表达能够包含比任何一种内省方法所能发现的更多的心理学的语境关系"[2]。所以,从语境入手进入文本,比施莱尔马赫的内省方法更为切实可靠。

狄尔泰一直把建立一种包括美学研究在内的人文科学研究的方法论作为孜孜以求的目标。他认为人文科学的特殊性在于,其对象是人自身。因此其方法论应当是解释学,因为解释学的特征在于它是理解的艺术。采用理解的方式就能借助想象、体验、理解而进入人的精神世界,体味出人生的意义。因此,理解的方法也就是他的解释学美学的方法。理解和解释艺术作品应当从历史和现实生活的角度出发。狄尔泰的这些观点进一步促进和完善了方法论解释学,并把解释学提升到认识论高度。

施莱尔马赫和狄尔泰的解释学,对传统的神学解释学进行了脱胎换骨的改造,使解释学摆脱了古典形态而进入近代阶段。但真正使解释学完成现代转型的,则是海德格尔和伽达默尔。

第三节 海德格尔的本体论解释学美学

谈到现代解释学美学,人们立即会想到海德格尔。前面我们已介绍过海德格尔的存在主义美学,在这里,我们主要论述他的

①② 《解释学文选》,第159、153页。

解释学美学思想。

一　开辟了解释学的现代方向：本体论的转折

近代解释学美学主要是一种方法论解释学美学，其主要代表人物是施莱尔马赫和狄尔泰。由他们两人确立起来的方法论解释学有以下三个方面值得注意：(1)普通解释学脱离了具体的学科门类成了一般方法论；(2)解释学方法的基本原则和目标仍然是在自然科学认识论的框架内来设想的，即消除误解以达到正确、客观的理解，因而它又被称之为"客观解释学"；(3)在普通解释学那里，理解和解释只具有方法论意义而与本体论无关。一些主要美学观点已如上述。海德格尔不满意这样一种解释学理论。他从自己的基本本体论出发，对解释学进行了新的思考。海德格尔哲学、美学的基本出发点是存在 (dasein)。他曾师承胡塞尔，受到胡塞尔的现象学哲学的重要影响。他的哲学代表作《存在与时间》就是为了表示"敬意和友谊"而献给胡塞尔的。然而，海德格尔决不是一个唯老师学说是从的驯顺而平庸的学生。他很快就与老师的体系决裂了。他对胡塞尔的意向性、范畴直观和先在概念加以改造，融入自己的思想体系之中，而彻底抛弃了胡塞尔的先验主体这一出发点，代之以具有历史性的存在概念。在《存在与时间》中，海德格尔认为，在他以前的整个西方哲学史都没有真正地讨论过存在问题，而只是讨论了存在者的问题。他要一扫两千多年来蒙在哲学之上的迷雾，去揭示存在的真正本质。而对存在的追寻又主要是通过一种特殊的存在者——此在 (dasein)，即人来进行的。因此，人的存在方式就具有至关重要的意义。人的存在首先是在世界之中存在，

即，人的存在总是与周围世界包括其他人联系在一起的。这就叫“此在在世”。

从根本上说，海德格尔的哲学就是通过此在追寻存在意义的哲学。解释学则构成了他的哲学的一个有机部分。也就是说，他用解释学去追寻存在的意义。他说：“一切解释都植根于此在的原本理解之中”[1]。他认为，理解是此在在世的基本方式或此在自我确立的基本方式，换言之，理解成为人的存在的基本方式了。这样，理解就不再是一般的方法论、认识论问题，而转化为本体论(即存在论)问题了，其解释学也就突破了方法论、认识论的框框而成为本体论解释学了。他说，“对意义作现象学上的描述，这种方式就是解释。‘此在’现象学的逻各斯具有‘解释’的性质”，因此，“‘此在’的现象学就是解释学”[2]。而所谓“此在在世”，也就是此在对在世方式的理解和解释，理解是此在的内在力量，通过理解此在在世并造就自身。这样，海德格尔的解释学就获得了本体论的基础和意义。

同样，就解释学美学而言，海德格尔的一大功绩便是试图把近代方法论的解释学美学转变为本体论的解释学美学，从而开辟了解释学美学的现代方向。在他那里，解释学美学主要不再是为审美理解提供一整套具体方法和规则，而是从存在的角度来思考艺术哲学问题。他曾对凡·高的油画《农鞋》作了本体论的深入分析和解释，指出，“凡·高的油画揭开了这器具——一双农鞋真正是什么。这一存在者进入了它的无蔽的存在。……在作品中，要是存在者是什么和如何是被揭开，作品的真理也就出

① 海德格尔：《存在与时间》，第398页。

② 《存在与时间》，第181页。

现了”[1]。也就是说，他要求在对艺术作品进行理解的时候，应当从本体论的角度加以思考，即把作品作为对于存在者存在的揭示来理解。这样一种理解过程也就是他所谓的“去蔽”的过程。艺术的本质是与存在密切联系在一起的，用海德格尔自己的话来说，就是：“艺术作品以自己的方式开启了存在者的存在。这种开启，即揭示，亦即存在者的真理是在作品中实现的。在艺术作品中，存在者的真理自行置入作品。艺术就是自行置入作品的真理。”[2]他对于美的本质的理解也一如艺术，是从本体论的角度加以论述的。他指出：“自我隐匿的存在被照亮，这类光把它的光芒融进作品。被融进作品的光芒也就是美的事物。美是一种方式，在其中，真理作为揭示产生了。”[3]由此可见，海德格尔对于美学基本问题的解决都是从本体论角度进行的。他把艺术和美都看成是对于存在和存在的真理的揭示，因此，理解艺术作品以及其他审美对象，把握其中的美，实际上也就是理解作为世间万事万物本体的存在的过程。这样，他就为本体论的解释学美学奠定了基础。他所开辟的这一新的方向后来为他的学生伽达默尔所继承和推进。

二　理解的“前结构”

海德格尔认为，存在的意义是在此在的理解中被揭示的，但此在并不是按照自己的主观意志任意地进行理解的。这是因为此在是处在特定历史和现实中的人，在理解前，此在已具有海德格尔所谓的理解的“前结构”(vorstructure)。理解的前结构用一

①②③　海德格尔：《诗歌，语言，思想》，第35、40、56页。

系列"作为"(als)"组建着解释"。前结构又是由"先行具有"(vorhabe)、"先行见到"(vorsicht)和"先于掌握"(vorgriff)构成的。他所说的"先行具有",指的是解释者必定存在于一个特定的历史、文化之中,因此,是历史和文化先行占有了我们,如他所说,"这种解释一向奠定在一种先行具有之中"①。其次,他所谓的"先行见到",指的是我们在理解时要加以利用的语言观念和语言的方式,这些语言和观念本身规定了我们理解的方式,"解释向来奠基在先行见到之中,它瞄着某种可解释状态,拿在先有中摄取到的东西'开刀'"②。再次,"先于掌握",指的是我们在理解之前已经具有的观念、前提等等,它们构成了我们理解新事物的参照系。他指出:"无论如何,解释一向已经断然地或有所保留地决定好了对某种概念方式表示赞同。解释奠基于一种先于掌握之中。"③在海德格尔看来,在我们理解和解释之前,我们必定已具有了某种"前结构"作为理解的前提。"把某某东西作为某某东西加以解释,这在本质上是通过先行具有、先行见到与先行掌握来起作用的。解释从来不是对先行给定的东西所作的无前提的把握。……最先的'有典可稽'的东西,原不过是解释者的不言自明、无可争议的先入之见。任何解释工作之初都必然有这种先入之见,它作为随着解释就已经'设定了的'东西是先行给定的。这就是说,是在先行具有、先行见到和先行掌握中先行给定了的"④。海德格尔的这段话强调了理解的前结构对于审美活动所具有的重要意义,揭示了审美理解的一个重要前提就是要具有前结构。这一论点肯定了此在即人的历史性,肯定了包括艺术理解在内的理解的历史性,把理解放在特定的社会、历史中加以考

①②③④ 海德格尔:《存在与时间》,第183、184、184、184页。

察，从而超越了强调把握作品的作者原意的方法论解释学美学。他的这一总体思路为伽达默尔所继承。伽达默尔的关于理解的“偏见”概念直接脱胎于此，而他对于理解的历史性的极端重视也直接受到了海德格尔的启迪。

然而，需要强调的是，海德格尔对理解的前结构的论述是从本体论角度展开的。无论他所论及的是对于艺术作品的理解还是对于历史事件等等的理解，都是从存在这一本体出发的。对此，他说得十分明确，认为所有一切存在者随着此在之在而得到领悟时，我们就认为它们具有了意义，“不过，严格地说，我们领会的不是意义，而是存在者的存在”①。海德格尔的本体论解释学对“前结构”的强调，实际上是对理解的历史性、理解与社会文化的联系的强调，也即把此在的理解活动放在社会历史文化的大背景下，这对于方法论解释学局限于心理学的理解，乃是一个重要的突破和推进。

三　“解释学循环”

在《真理与方法》中，伽达默尔写道：“海德格尔以这样一种方式来描述这种循环：对文本的理解永远都是被‘先行理解’的预觉运动所规定的。以完满的理解中，整体与部分的循环不是被消除了，而是相反；这种循环得到了最充分的实现。”② 伽达默尔是把海德格尔对于理解的解释学循环作为与施莱尔马赫对立的看法提出来的。在施莱尔马赫那里，解释学循环服务于他的心理

① 海德格尔：《存在与时间》，第 185 页。

② 伽达默尔：《真理与方法》，第 261 页。

转换观念,认为理解的循环运动是沿着文本来回往复地移动,在顿悟活动中,理解者把自己完全置入作者的精神之中,这时解释学循环也就停止了。海德格尔与此不同,他从本体论的角度重新审视解释学循环,把解释学循环看作是追寻存在的解释学方法的一个组成部分。这样,解释学循环也就与认识存在、探询存在的意义融为一体。

在海德格尔看来,"决定性的事情不是从循环脱身,而是依照正确的方式进入这个循环。领会的循环不是一个由任意的认识方式活动于其间的圆圈,这个词表达的乃是此在本身的生存论上的'先'结构"①。显然,海德格尔反对施莱尔马赫的观点,而把解释学循环看成是"属于意义结构。意义现象植根于此在的生存论状态,植根于解释的领会。为自己的存在而在世的存在者,具有存在论上的循环结构"②。这样,海德格尔就把解释学循环彻底置于本体论的根基之上,把它看成是存在的一部分了。以此类推,艺术品的存在本身也包含了一种"存在论上的循环结构"。对艺术的理解就是通过解释学循环,揭示这种"存在论上的循环结构",从而不断地认识艺术品的存在的真理。

海德格尔进一步认为,解释学循环的一个关键是前理解的预觉运动。他反对把解释学循环看成是一种循环论证。解释学循环以前理解为基础,通过一种预觉运动可以一步深似一步地揭示出存在的意义。海德格尔的这种观点可能受到施莱马赫"预感"论的启示,并曾给予伽达默尔以深刻的影响,后者所提出的"对意义的预期"理论与海德格尔有着内在的联系。

海德格尔的解释学循环论是服务于他所进行的解释学的本

①② 《存在与时间》,第187、188页。

体论转变的，它的一个基本特征就是与理解的前结构的密切联系，也就是与传统的密切联系。施莱尔马赫的解释学循环理论也与传统有着重要联系，然而，他仅仅把解释学循环作为一种方法，以达到与作者进行心理转换的目的，通过把握作者的本意达到对作品的理解。海德格尔则认为解释学循环同时又与历史的不断的发展变化联系在一起的，这样，解释学循环就是一个动态的发展过程，它与不断发展着的对于存在的把握联系在一起，永远也不会终止。在理解过程中，这种永远运动着的解释学循环就构成了对文本理解运动的一个必不可少的组成部分。因此，历史性构成了海德格尔解释学循环理论的一个鲜明特色。但是，使海德格尔感到困惑的是，像他这样一般地强调"前结构"对理解的控制，就无法说明人是如何突破"解释学循环"而获得本真理解（对新的生存可能性的理解）或新知的。如果本真理解或新知的发生得不到说明，此在作为向未来生存的无限可能性开放以及存在显现的无限可能性就是一句空话。为解决这一问题，海德格尔提出清除流俗之见，从事情本身出发来组建理解之先行结构的现象学方法。然而，如何从事情本身出发来组建先行结构则是一个谜，或者说明你从时间与历史中跳出来仍是一个谜。后期海德格尔发现这个谜藏在语言之中，尤其是他所谓的"诗性语言"之中。

四　语言、诗和理解

在海德格尔的后期哲学中，语言是与存在融为一体的，他把语言看成是存在的家。在他看来，此在植根于语言之中，而世界只有在对话中才能被理解。"不管怎么说，语言总属于人的存在

最亲密的近邻。我们处处和语言相遇。"[1]因此,存在的意义只有与语言联系在一起才能得到揭示,语言就是此在的存在论结构。

这样,当海德格尔把他的注意力转向美学问题时,语言问题就被提到了突出的地位。德国诗人荷尔德林是海德格尔心目中理想的诗人,因为他身不由己地表达出诗的本质。荷尔德林有这样一句诗:"这样,人类拥有了最危险的东西——语言,来证实自己的存在……"[2] 海德格尔对这句诗大为赞赏,并加以发挥。他说:"语言不仅只是工具,不只是人所拥有的许多工具之一种;恰恰相反,正是语言才提供了人处在存在的敞开之中的最大可能性。只要有语言,就有人世。"[3]因此,只有确定了语言的本质,我们才能真正把握诗的本质。这里所说的诗是指广义的艺术。

由此可见,海德格尔之所以重视语言问题,最主要的是因为他把语言与此在的存在联系在一起,从本体论方面来看待语言。同时,由于他把艺术的本质也看成是对于存在的真理的揭示,这样,理解艺术必定离不开语言。通过语言,欣赏者使艺术品的本质得以敞开。因为海德格尔认为,"作品只属于被它本身敞开的领域"[4]。而语言恰恰能够使被遮蔽的艺术作品的存在得以敞开,从而在审美理解中具有极其重要的作用。"在本质上,语言既不是表达,也不是人的活动。语言诉说着。我们在诗中正在寻找的是语言说出的东西。因此,我们所要寻找的就在于由说出的词所组成的诗之中。"[5]

---

① 《诗歌,语言,思想》,第189页。

②③ 海德格尔:《荷尔德林与诗的本质》,转载《文艺美学》1985年第1辑第321、325页。

④⑤ 《诗歌,语言,思想》,第41、197页。

这样，海德格尔就找到了走出在“前结构”控制下的循环论证的途径。依他的看法，理解的“前结构”总是以语言方式在场的，语言的双重性在于：非诗性语言仿佛来自过去，它牢牢地封闭在时间的连续性中，使我们蔽于流俗之见而失去与事物的初始关联；诗性语言则仿佛来自未来，它打断了时间的连续性而在另一空间向度上使我们直接面对事物本身以领悟语言启示的原初意义。由此可见，海德格尔从早期的此在本体论解释学深入到后期对“诗语”的思考，即走向美学，乃是必然的。

对于语言问题的重视是解释学哲学和解释学美学的一个传统。在施莱尔马赫和狄尔泰那里，语言问题已受到极大的重视。他们主要是从方法论层次上理解语言问题的，认为语言的多义性造成了对于艺术作品的误解，因此，解释学就要通过语法的解释以消除误解。海德格尔对于现代解释学美学的最大贡献在于他所进行的本体论转变，表现在语言问题上，也就是注重语言的本体论意义，揭示对于艺术作品的存在的理解是与语言融为一体的。通过语言，欣赏者与艺术文本进行对话；通过语言，欣赏者和艺术本文的存在同时得以敞开。这一看法对解释学美学的进一步发展产生了深远的影响。

海德格尔对伽达默尔的启示主要有二：理解的本体论性质和理解的历史性。伽达默尔的哲学解释学正是在对这两大原则的系统发挥和阐述的基础上建立起来的。

第四节　现代解释学美学的主要代表——伽达默尔

沿着海德格尔开辟的方向前进的美学家中，伽达默尔最为

引人注目。伽达默尔(Hans－Georg Gadamer，1900—)，是海德格尔的学生，曾就学于马堡大学和弗莱堡大学，主攻哲学和古典语言学。1922年获博士学位。1929年起先后在马堡大学、基尔大学、莱比锡大学任教，1946年至1947年任莱比锡大学校长，1949年先后任法兰克福大学和海德堡大学教授，并曾任美国波士顿学院客座教授。1940年后，曾先后担任莱比锡、海德堡、雅典和罗马科学院院士，德国哲学总会主席，国际黑格尔协会主席。1968年退休后仍为海德堡大学名誉教授。他的代表作是《真理与方法》(1960)，此外还有《哲学解释学》、《科学时代的理性》(1976)、《对话和辩证法：八篇关于柏拉图的解释学研究论文》、《黑格尔的辩证法：五篇解释学研究论文》等书。主要美学著作有：《柏拉图与诗人》(1934)、《美学与解释学》(1964)、《美的实现》(1977)、《诗学》(1977)等。

一 现象学和哲学解释学

在伽达默尔建立自己的哲学解释学思想的过程中，胡塞尔与海德格尔曾经起过决定性的作用。从他所置身的解释学传统来看，伽达默尔所面对的乃是狄尔泰思想所暴露出来的近代解释学的困境，这就是生命哲学的出发点和自然科学的方法论要求之间的冲突。为此他求助于胡塞尔的现象学和海德格尔的基础存在论思想，从而完成了所谓解释学的“本体论转折”。

如前所述，狄尔泰把解释学建立在生命哲学的基础之上，并力图将其发展为精神科学的方法论基础。但他同时又认为精神科学也必须达到自然科学的客观性要求，即要通过个体瞬间的生命体验来把握普遍而必然的历史联系，为此又不得不以普遍

的逻辑主体来代替个别的实在主体。在伽达默尔看来，狄尔泰的错误在于，他屈从于自然科学方法论的要求，从而使自己陷入了认识论的困境。[①]

这其实也正是近代哲学的一般问题：主体的意识如何能超越其内在性而"切中"外部世界的对象？因此，解释学要想摆脱自身的困境，就必须首先超越近代的认识论哲学。对此，伽达默尔很自然地求助于胡塞尔的现象学思想，因为现象学的研究对象——意识的意向性是一个主客体未经分化的领域。所谓"意向性"是指意识总是对于某物的意识。胡塞尔尽管并不认为一切意识都是意向性的，但仍坚持非意向性意识要以意向性意识为基础。[②] 因此意识本来就是外在于自身，先天地与对象联系在一起的。在意向性的领域之中，意向对象与实在不同，它是由意向活动所"构成"的，因此当然不存在意识如何"切中"对象的问题。伽达默尔就此认为，现象学研究为传统的认识论问题指明了新的方向，[③]因而也必然有助于解释学摆脱自身的困境。

不过胡塞尔的意向性理论以对于外在世界的一切存在设定的悬置为前提，这就留下了先验自我如何"构成"实在世界的问题。后期的胡塞尔为了保持逻辑的一致性而被迫走向超验现象学，在哲学上采取了先验唯心论的立场。而从解释学的角度看来，胡塞尔的现象学所揭示的只是此在的本质或"爱多斯"(eidos)，"但人类此在是一次性的、有限的和历史性的，它实际上不愿被看作是一个爱多斯的事例，而想作为最真实的事物而得到承认"④。

---

①③ 《真理与方法》(上)，中文版第 284、312 页。

② 参见胡塞尔：《逻辑研究》第 2 卷第 572—576 页，伦敦 1970 年。

④ 伽达默尔：《哲学解释学》，第 134 页，上海译文出版社 1994 年。

如何才能既坚持生命哲学的出发点,又不放弃现象学的新启示和新思路呢?海德格尔的"基础存在论"或"此在的现象学"为伽达默尔提供了决定性的启示。

海德格尔首先放弃了胡塞尔先验唯心论的立场,转而对现象学的概念和方法进行新的解释。他认为"现象学"一词应该分为"现象"和"逻各斯"两部分,其中,"现象"的意思要自身显现,而"逻各斯"的本来意思则是"把某种东西展示出来给人看",因此,"现象学是说:让人从显现的东西本身那里,如它从其本身所显现的那样来看它"①。但这还只是一种形式上的现象学,它所把握的是各种存在者,至于现象学上的现象概念则特指"存在者的存在和这种存在的意义、变式和衍生物"②。对于这种现象的把握,依赖于一种特殊的存在者——此在,依赖于此在对存在意义的理解和领悟。因此,"此在的现象学就是诠释学"③。通过现象学来把握此在的生存论存在论结构,就构成了基础存在论,因为它是一切存在论得以可能的前提。与此同时,由于理解成了此在生存论结构的一个环节,因而被看作一种存在事件,解释学也就随之本体论化了。

从这种此在现象学或本体论解释学看来,认识论和近代解释学的困境在存在论上有其根源。胡塞尔的意向性理论揭示了意识与对象的先天统一性;而海德格尔则进一步指出,这种统一性源于此在"在世界之中存在"这一生存论的结构,因为此在作为繁忙在世的存在者,在与世内存在者打交道的过程中一向已经在外;而世界必然是此在的世界,两者在生存论存在论上是一体的。因此此在先天就是超越的,再去追问此在的意识如何能超

①②③ 《存在与时间》,第43、45、47页。

越自身而切中世界就成了一件哲学的丑闻。至于认识论上的主客体对立，则是因为忽视了此在与世界在存在论上的意义，把它们降格为世内存在者——此在成了主体，世界作为客体则意指非主体的世内存在者的总和，由此才出现了主客体不可调和的分离和对立。

在伽达默尔看来，海德格尔的上述思想同时也为解释学的发展开辟了新方向。由于澄清了认识论问题的存在论根源，因此解释学的困境实际上被消解了。同时，由于理解被看作此在生存论的基本环节，因此，自然科学和精神科学都只是理解现象被专题化以后的变式，因而并不存在与自然科学对立的所谓精神科学的方法论。解释学的任务就不像狄尔泰所说的那样是为精神科学立法，而是要首先澄清普遍的理解现象之所以可能的本体论条件，这也就是伽达默尔的哲学解释学所要努力的方向。在他的代表性著作《真理与方法》中，伽达默尔把理解看作是人类此在普遍的世界经验，依次探讨了艺术经验和精神科学领域中的理解现象，并最终把一切理解得以完成的形式看作语言，提出了"能够理解的存在就是语言"的著名命题，由此完成了哲学解释学理论的建构。

由此可以看出，伽达默尔的思想早已远远超越了近代解释学的传统，他在哲学立场上坚持海德格尔的基础存在论思想，在方法上则广泛运用了现象学的描述和分析。他在八十五岁那年所写的《自我批判的尝试》中坦率地承认："我的哲学解释学仅仅在于，遵循后期海德格尔的思路，并用新的方法达到后期海德格尔的思想。"[1] 正是从海德格尔已达到的高度出发，伽达默尔的

---

[1] 《伽达默尔选集》，德文版第2卷第10页。

哲学解释学代表了新的哲学时代。

二 美学是哲学解释学的一部分

伽达默尔的解释学美学是其哲学解释学的一部分。如前所述,在老师海德格尔的启发下,伽达默尔将人类的理解活动思考为与生存、存在以及真理等重大哲学问题相关的活动,由此建立了与十九世纪的方法论解释学相区别的哲学本体论解释学。

依伽达默尔之见,"理解"并非方法论解释学所说的那样是一种达到类似于科学认识的方法,而是真理发生的方式。不过,伽达默尔指出,在理解活动中发生的真理不同于科学认识的真理,科学认识的真理是一种命题真理,它指的是陈述与陈述对象的符合一致,在理解活动中发生的真理则指意义的发生和持存,后者是更原始的真理样式。伽达默尔认为,最直接而了然的解释学真理是发生在艺术理解活动中的真理,因此,伽达默尔说:"艺术的经验在我本人的哲学解释学起着决定性的,甚至是左右全局的重要作用。它使理解的本质问题获得了恰当的尺度,并使免于把理解误以为那种君临一切的决定性方式,那种权力欲形式。这样,我通过各种各样的探索把我的注意力转向了艺术经验。"[①] 就此而言,伽达默尔对艺术的思考显然不是出于一般艺术学学科研究的需要,而是他整个解释学大厦的一部分。

伽达默尔把美学作为哲学解释学一部分的立场包含了对于传统美学的一个批判。传统美学的一个基本倾向就是将艺术与

① 伽达默尔:《美的现实性》中译本前言,见《外国美学》(7)第357页,商务印书馆1989年。

真理割裂开来，忽视了对于存在的追寻。

在伽达默尔看来，传统美学因受认识论真理观的支配而偏离了艺术思考的正道。在认识论真理观的视野内，艺术因不能提供命题真理而被宣布为与真理无关。美学一方面附和这种判决，另一方面又试图证明艺术陈述的准陈述性质而攀附于科学真理，尽管如此，艺术相对于科学总要等而下之。事实上，艺术之真义和价值的揭示必赖于真理观的根本改变，只有彻底放弃艺术和科学真理的关联，将艺术与存在的真理（意义显现的真理或解释学真理）联系在一起加以思考，才能走近艺术的实事本身。因此，伽达默尔沿着海德格尔开创的思路，指出艺术能揭示我们的存在，"因为在自然和历史中我们所面对的一切事物里，正是艺术最直接地对我们说话，它同我们有一种神秘的亲近，能把握我们整个存在，好像我们之间完全没有距离，每次同它相遇都是同我们自己相遇"。从本体论上认识艺术，把艺术看成是存在的一种基本形式，伽达默尔这种立场与海德格尔完全一致。从中也可以看到，他是从整个哲学体系的需要来研究美学问题的。

另一方面，他认为解释学具有普遍性，一切存在无不都是解释学的对象。因此，美学也应当作为解释学的一部分被包含在解释学之中。"美学必须在解释学中出现，这不仅仅指出了美学所涉及的领域，而且还表明，解释学在内容上尤其适用于美学。"[1]把美学看作为哲学解释学的一部分，从根本上说，是由伽达默尔的基本哲学立场所决定的。在具体论述中，我们还可以从以下几方面加以说明。

首先，美学构成了其哲学解释学的第一个领域。他的哲学解

1　《真理与方法》，第146页。

释学的基本框架是由艺术领域、历史领域和语言领域这三大领域构成的。艺术现象最鲜明地反映了解释学经验的基本特征,所以他首先选择美学领域作为切入点,逐步展开他的哲学解释学理论。

其次,艺术经验构成了伽达默尔哲学解释学的出发点。他认为,"解释学是从经验和历史传统出发的"[①]。在《真理与方法》的第二版序言中,他更详细地指出:"我的出发点是:各种历史人文科学,当它们离开了德国浪漫主义并且被现代自然科学精神所浸染时,仍保持了一种使它们与所有其他现代探究有所不同的人文传统,使它们更接近于另外一些完全不同〔自然科学经验〕的超科学的经验,尤其是艺术特有的那些经验。"显然,他要求以超出自然科学的经验之外的经验为出发点,而在这些经验中,艺术经验最符合他的要求。因为艺术经验超越了自然科学的方法论,它与哲学经验、历史经验都很接近,它们都是对那些不能用科学方法证实的真理的经验方式。

再次,艺术经验不仅构成了解释学的出发点,而且从总体上说,"解释学应当在作为包括艺术的全部领域和问题的复杂性这样一种理解意义上被认识"。每一件艺术品都必须被理解,"这给予解释学意识一种甚至胜过审美意识的理解广度。美学必须被吸收进解释学"。因此,"解释学必须被决定为一个判断艺术经验的整体"[②]。美学之所以被包括在解释学中,作为解释学的一部分,从根本上来说,是因为伽达默尔认为艺术和哲学之间有着内在的联系,即它们都是追问存在的意义。所以,对文本的理解和

① 《真理与方法》导论。

② 《真理与方法》,第146页。

解释不仅涉及科学，而且清楚地是全部人类经验世界的一部分，理解构成了全部世界的本体论存在。就艺术作品而言，它们的存在必须以被理解为前提，“艺术品仅仅当我们理解了它，当它对于我们是‘清楚’的，这时它对于我们才作为一种艺术创造物而存在”[1]。哲学解释学赋予“理解”以本体论意义，世界只有经过理解才存在，而艺术品和其他审美对象同样也必须经过理解才获得存在。这就说明，美学应当成为解释学的一部分。

第四，美学是解释学的一部分，还表现在艺术经验是解释学经验的一部分。伽达默尔认为，艺术经验具有解释学经验的基本特征。例如，两者都包含着理解。因此，艺术经验本身就不是某种科学方法意义上的对象，即不是一成不变的、可以不断重复的经验，而是表现了某种解释学现象。对于艺术作品的经验，由于经验者的个人条件不同（例如他的文化修养、兴趣爱好、个人经历、性格气质等等的不同）而具有不同的内涵。所以，对于同一艺术品的经验不可能人人一样。又如，两者都是开放的。我们对于艺术的经验属于艺术的一部分。艺术是历史性的、无限的、开放的，因而艺术经验同样也是历史性的、无限的和开放的。就经验艺术的每个人来说，他是有限的，他对艺术的经验也是有限的。但是，人并不是孤立的个人，他是处在历史中的个人，人类是世代延续的，因而就人类整体来说，是无限的，他们对于艺术的经验也是无限的。这样，艺术经验的开放性就在于经验和欣赏艺术的人们的有限性与无限性的矛盾统一所形成的。此外，艺术经验和解释学经验一样，都是对于人自身的经验，揭示了人的本质；两者本质上都是语言性的，等等。所有这些都充分说明了美学是

---

① 《真理与方法》，第82页。

解释学的一部分。

把美学作为哲学解释学的一个有机组成部分,这是伽达默尔对现代西方美学日益注重艺术经验的倾向从哲学的高度所作的概括。这种概括具有两方面意义。首先,不仅把对于艺术作品的理解和经验看作是一种审美认识,而且首先看作对于艺术作品存在的确证。其次,改变了传统解释学美学单纯寻找艺术文本原始含义的倾向,把注意力转移到对艺术经验的研究上去。这样一种转变与整个现当代西方美学日益注重艺术和审美经验的总趋势是合拍的。

三 艺术经验的现象学分析

伽达默尔把自己的美学研究重点放在艺术经验的领域内,是由其本体论解释学立场所决定的。

伽达默尔对艺术经验的阐述建立在三种现象的基础之上,这就是游戏、象征和节日。它们分别揭示了艺术作品的存在方式、艺术意义的显现方式和艺术的时间性特征,从而构成了一个完整的艺术本体论体系。不难看出,这个体系的基础是海德格尔的基本本体论,其方法则是现象学或此在解释学。

(一)游戏——艺术的非存在方式

伽达默尔首先切入对游戏的分析,因为在他看来,游戏直接关系到艺术的本体论问题。把游戏与审美活动相联系,曾经在美学史上起过重大的作用。不过,伽达默尔对游戏概念的界定却与康德和席勒有着本质的不同:"如果我们就与艺术经验的关系而谈论游戏,那么游戏并不指行为,甚至不指创造活动和鉴赏活动的情绪状态,更不是指在游戏活动中所表现的某种主体性的自

由，而是指艺术作品本身的存在方式。”这就是说，他不是在认识论的意义上来谈论主体性的游戏行为，而是着眼于游戏本身的存在方式，认为艺术经验之间有一种存在论上的牵连。唯其如此，伽达默尔“选择在美学中具有重要意义的游戏概念作为首要出发点”[1]。

按照一般的理解，游戏活动的主体是从事游戏活动的人即游戏者，但在伽达默尔看来，“游戏的真正主体并不是游戏者，而是游戏本身”[2]。其原因在于，游戏活动并不受游戏者的支配，而是按照自身的规则来进行的。游戏在现象层面上呈现为一种来回重复的运动，但由于游戏总有一定的规则，因此它又能包含一定的理性精神于自身，人们通过这种无目的、非功利的运动最终又能够达到一定的功利目的，这就是游戏者的自我表现。不过这并不是说游戏成了游戏者的自主活动，相反，游戏者只有摆脱自己的自主意识和紧张情绪，才能真正参与游戏并充分展现游戏的魅力。因此归根到底这仍然是游戏本身的自我表现。不过，游戏看似一种封闭的运动，实际上却是为观赏者而存在的，因为只有在观赏者那里，游戏才能充分展现自己的吸引力，而游戏者恰恰体会不到这一点。因此伽达默尔说：“在观赏者那里，游戏好像被提升到了它的理想性。”[3]从语词史上来看，戏剧与游戏有着密切的联系。“戏剧”一词的本来含义就是指一种“观赏游戏”，而在伽达默尔看来，戏剧恰恰代表了文学作品本身进入此在的活动。[4]也就是说，戏剧最鲜明地展示了文学存在的方式。戏剧作为一种观赏游戏，它的存在就在于不断重复的表演和欣赏过程

① 《真理与方法》，中文版第 170 页。

②③④ 《真理与方法》，中文版第 137 页。

之中,每一次的表演尽管有或多或少的差异,每一次的欣赏尽管都包含着读者的再创造,但所有这些变化仍旧属于作品本身的存在。这些就是伽达默尔在《真理与方法》中对游戏所作的现象学分析,其分析的重心在游戏的独立自在性和表演观赏性。

在后来的《美的现实性》一书中,伽达默尔再次分析了游戏的内在特征,分析重心则是游戏的自身同一性和交往活动性。伽达默尔明确地将游戏的特征概括为四点:(1)无目的性,即游戏是不被运动目的束缚的自由运动;(2)自动性,指游戏是无目的的过剩精力的发泄;(3)自律性,指游戏能把人类理性纳入其中,它自己制定规则,自己遵守规则,好像有目的似的,但又能巧妙地超越这一目的回到自身的表现;(4)同一性,既指游戏受无目的的理性所支配的绝对自身等同的重复运动,又指游戏将旁观者都纳入自身之中的整体合一性。

在游戏的四大特征中,伽达默尔突出强调并分析了游戏的同一性,由此揭示出游戏的交往共在本质。伽达默尔说:"游戏并不是一位游戏者与一位观看者之间的距离,从这个意义来说,游戏也是一种交往的活动。""游戏始终要求与别人同戏。""观看者显然不只是一个观看眼前活动的看客,他参与了游戏,成为其中的一部分。"[①] 伽达默尔认为游戏的"同戏交往性"是我们理解艺术存在基础的"一个更为重要的契机"。

(二) 象征——艺术的显现方式

对艺术的象征特性的说明是由艺术的游戏性质发展而来的。艺术作为游戏的存在使其具有一种使存在扩充的特性,因为存在物正是通过游戏的自我表现去争取存在的,或者说,游戏具

① 伽达默尔:《美的现实性》,第7页,三联书店1991年。

有使尚未获得现实性的事物生长出来的功能。就艺术而言，这是指艺术家通过在游戏中的自我表现，使存在的意义显露出来，并开启出新的存在的可能性。伽达默尔认为这就构成了艺术的象征特征。

从语词史上来看，古代的象征本来是一种实际的信物，一种纪念用的碎陶片。人们一般认为，象征的含义是由主题外在地加以设定的。伽达默尔却认为，象征的存在并不是为指示某种另外的东西，相反，象征本身就体现着意义，或者说，"象征并不单纯是指示出一种意义，而是使意义出现"①。以作为信物的碎陶片为例，在它身上显现出一种"与它的对应物相契合而补充为整体的希望"②，它所寻找的乃是作为它的生命整体的一部分，因此象征的功能正在于它能够把整体的意义显现出来。显现与指示不同，因为指示物与被指示的东西是相互外在的，它们之间是一种单纯的意指关系；而在显现活动中，被显现者就建立在显现物的存在之上，它是通过显现才产生和获得其实在性的。因此，"象征物或象征性的本质恰好在于，它并不涉及用理智来补充的目的意义，而是它的意义就永驻于显证本身"③。

经此一番分析，象征显然既不是一种艺术手法，也不是什么艺术风格和流派，而是表达出了一切艺术品在存在论上的意义：艺术能够使存在者的存在及其意义显现出来，从而使其经历一种存在的扩充。对此，伽达默尔通过绘画来加以说明。绘画艺术涉及到原型和摹本之间的关系。按照柏拉图的理念论，原型和摹本之间乃是第一性的东西（理念）与第二性的东西（现象）的关系，因此原型优于摹本，从前者到后者，经历了一种存在等级上

①②③ 《美的现实性》，第56、52、61页。

的降格。但在伽达默尔看来,绘画艺术中对原型的模仿非但不削弱其存在,反而会使之产生一种存在的增长或扩充。其原因在于,模仿并不是一种简单的模拟,其中包含着模仿者的再认识。模仿与摹绘不同,摹绘产生的是摹本,其标准是与原型的酷肖,并最终达到以假乱真的地步。因此摹绘的目的在于使人们从摹本中认出原型,目的一旦达到,摹本的存在便失去其意义,所以摹本是在其自我扬弃中实现自身的。[①] 伽达默尔认为,这只是绘画艺术在其初期阶段的情景。与此不同,模仿活动之所以能引起人们的快感,是因为在模仿中产生了比原型更多的东西。这就是"谁要模仿,谁就必须删去一些东西和突出一些东西",这就是模仿中所包含的再认识,而"在再认识中,我们所认识的东西仿佛经过一种突然醒悟而出现并被本质的把握",因此,"被认识的东西只有通过对它的再认识才来到它的真实存在中"[②]。不难看出,模仿在此同时也是一种呈现或表现,所以伽达默尔也把绘画称作一种表现活动。在绘画艺术中,被表现的东西是在表现过程中才产生的,因此绘画不会作为手段而被扬弃。相对原型而言,绘画有其自身的独特存在。不是绘画依赖于原型,相反,"原型是在表现中表现自身的",原型的存在反而受到了绘画的影响。当然,这不是说原型要依赖于绘画的表现才能够存在,而是说每一种表现都在原型身上展露或揭示出新的意义,从而构成新的存在世界和存在等级,这就使"原型通过表现好像经历了一种存在的扩张"。这里显然发生了原形与摹本之间本体论关系的倒转,而这也就是伽达默尔"象征"的真实含义。正是这一点显示出了伽达默尔解释学美学在方法论上的突破和创新。

①② 《真理与方法》,第180、148--149页。

在传统的美学理论中，存在着一种主观论和客观论的二元对立，前者在哲学上是唯心主义的，后者则是唯物主义的。表现在艺术理论中，前者演化为表现论，认为艺术和美是对主体情感和精神世界的表达；后者演化为再现论和模仿说，认为艺术是对客观或客观世界的反映。其方法论的特征则都是一种主客对立的二元论模式。在这种理论格局中，伽达默尔的观点很容易被看作为一种美学上的唯心主义，因为他认为原型的存在受到了绘画表现的影响。但实际上伽达默尔的理论在方法上已经超越了唯物主义与唯心主义的对立。他之所以既不赞同模仿说又不赞同表现论的观点，是因为现象学在一开始就把主体和客体的存在设定排除了。更重要的是，伽达默尔并不把绘画对原型的表现看作一种主体性的认识活动，相反，绘画作为游戏在存在论上是自主的，绘画既不是对主体的表现也不是对客体的再现，而是绘画原型的存在意义在游戏的自我表现中展现出来了，因此绘画和艺术不是艺术家的主观行为，而是此在对于存在的理解、领悟和揭示的过程，因此绘画才是一种存在事件。所谓再现和表现都只是此在通过言谈对理解到的意义的解释行为。传统美学之所以把再现与表现分离并对立起来，是忽视了艺术的存在论根基，把此在当成了世内存在者，因而主体和客体之间失去了此在及其世界在存在论上的一体性，自然就无法同一起来了。解释学美学的使命就在于恢复形而上学的思维方式所造成的“存在的遗忘”，把艺术看作存在真理的显现和揭示。

（三）节日——艺术存在的时间性特征

海德格尔基本存在论的最高成就在于把存在的意义归结为时间，这表明揭示艺术的时间特征乃是艺术本体论的最后一环。对此伽达默尔通过对节日的现象学分析来加以说明。

与对游戏概念的界定相似,伽达默尔认为,"属于节日的是一种重复"[1],不过这里的重复更多的是指一种时间性特征。就艺术而言,游戏的重复性把艺术的存在方式揭示为一种不断再现和展示的过程,而节日的重复性则表明艺术有一种自身的属己的时间,这种时间使每一个艺术品都建立起一个属于自己的世界。

从现象上来看,节日总是某某固定的"被庆祝的日子"。在这种日子里,人们放弃了工作,从平日的分散状态中聚集起来,相互间达成一种共同的体验。所谓节日的重要性则是指,节日总是每隔一段时间就重复进行,尽管每次庆祝节日是在不同的地点和场合,庆祝的人们也各不相同,但节日却总是同一个。这种引人注意的重复性似乎表明日常的时间进程在此停止了。人们在节日里不再工作,从平日忙碌的事务中脱身出来,聚集在一起等待那个被庆祝的时刻的到来,这无疑使人们获得一种崭新的时间经验。伽达默尔就此认为,存在着两种不同的时间经验。正常的、实用的时间是一种"为了某物的时间"即人们支配着、计算着、分割着的时间。这里似乎有一个空无的时间结构等待人们去填补,极端的无聊和极端的忙碌标出了这种时间结构的界限。这种时间被人们经验为某种必须"被排遣的"或"已被排遣的"东西,时间本身恰恰被人们遗忘了。此外还有另一种完全不同的时间经验,它可以被称为实现了的或属己的时间。所谓实现了的时间不是由某个人把一个空虚的结构加以培养而产生的,而是指时间本身的到时成了人们庆祝、体验的对象。显然,这就是人们在节日里产生的时间体验。其所以是属

① 《真理与方法》,第182页。

己的，是因为这里的时间不是被排遣或被支配的对象，而是自身实现的。这种时间的典型形式就是童年、青年、成年、老年和死亡，也就是海德格尔所描述的此在作为“向着死亡的存在”的有限性。因此所谓节日的时间性就是此在面对死亡所体验到的有限性和历史性，正是这种体悟使此在的有限存在显现其意义。它表明节日的时间经验乃是一种本真的时间体验，它标出了生存其中的世界的限度。

节日的这种属己的时间经验同样也为艺术所具有。人们很久以来就常常把艺术品描述为一种有机统一体，仿佛这是一种有生命的存在物。亚里士多德把美定义为“不能在某个东西之上加上任何东西，也不能从中拿走任何东西”[1]，康德把美称作“无目的的合目的性”。其根据都在于艺术品有着一个内在的核心，使得其所有部分为自己的自我保存和生命力服务之外不服从第三个确定的目的，而这也正是一切有生命物的根本象征。正式由于这个象征，艺术品有了属己的时间。当然，这不是说艺术作品也有一个生长、衰老和死亡的过程，而是说艺术的世界有其自身的时间规定性，这使优秀艺术可以抗拒时间的流逝而永葆其魅力。人们在音乐作品中经常会发现特定的速度、节拍，它们的作用并不在于使艺术创作成为一种机械化的制作过程，而是把艺术从日常的时间进程中隔离开来，使之成为一个独立的世界。诗歌的每一次朗诵、音乐的每一次演奏、戏剧的每一次表演、小说的每一次阅读、建筑的每一次参观，都要求我们用自己内心的耳朵去聆听与我们外在感官所接受的完全不同的东西，只有这样，我们才会领略到艺术的魅力，而在艺术中流连忘返、一唱三叹。

---

① 《真理与方法》，第 182 页。

因此,伽达默尔说:“与艺术感受相关的是要学会在艺术品上做一种特殊的逗留。”①

另一方面,节日的时间特征也为我们理解作品在解释学上的同一性提供了最好的依据。艺术品的定义是否随着时间的变迁而改变,始终是人们争论不休的话题,从哲学解释学的角度来看,我们首先必须区分这里所说的是哪一种时间经验,如果这是一种日常实用的时间,那么艺术作品就是被固定在一个已然消逝的时间点上,这样,时间距离就会成为我们理解艺术品时有待克服但又无法超越的障碍,而这正是人们惯常的做法。反之,解释学认为艺术品具有一种属己的时间,这使艺术有了一个自身的世界,任何对作品的理解都必须首先调动起一种本真的时间经验,才能进入到作品的世界当中。而一旦理解活动发生了,那么作品就超越时间的距离而成为“现时的”,因此同时性就是艺术的本质。艺术对人们来说并不是一个陌生的、异己的世界,作品就是观赏者自己的世界,因为人们在作品世界中的逗留,同时也使自己获得了一种本质的生存体验。由于这种新的体验,人们得以从日常异化的时间体验中摆脱出来,重新把握到生存的意义。这样艺术作品就永远保持一种意义的连续性,“这种连续性把艺术作品与实际存在的世界联系在一起”②,因此,“艺术品对每一个特定的当下都是绝对的当下,而且与此同时适用于所有的未来”③。以上三个方面就是伽达默尔对艺术经验所作的现象学分析,这种分析揭示并建立起解释学的艺术本体论。

①②③ 《美的现实性》,第68、71、76页。

四　艺术作品意义的理解问题

如果说伽达默尔对艺术经验的分析更多地有着现象学色彩的话，那么艺术作品意义的理解问题则构成了解释学美学的核心内容。从一定意义上可以说，前面所建构的艺术本体论还只是为解释学的研究清理出了必要的“现象基地”（海德格尔语），理解问题才是解释学美学的真正对象。当然，伽达默尔所说的理解是一种普遍的世界经验，因此要理解的文本就不限于文学和艺术作品，还包括了各种科学著作、文献资料，乃至整个世界历史本身。不过，理解的普遍性也同时保证了，审美理解与其他理解活动有着相同的规律。更为重要的是，伽达默尔所关注的并不是理解的方法和技术问题，而是一切理解（包括审美理解）得以（可能）进行的前提。这就是所谓的“本体论解释学”。

伽达默尔正是从本体论方面来看待对艺术文本的理解的。这样，理解就不仅仅是一般意义上的欣赏和理解，而是对理解者自我的肯定，也是对艺术文本存在的肯定。艺术理解是我们与被理解的艺术文本之间的一种对话。艺术理解并不意味着与被理解的对象完全一致。同时，在理解中，理解、解释与应用总是有机地融合在一起的。

理解的一个最突出的特点是它的历史性。伽达默尔极其重视理解的历史性。他十分详尽地分析了审美理解得以完成的一系列基本条件：合法的偏见、传统、时间距离、视界融合、效果历史原则、解释学循环等。结果发现，它们都包含了鲜明的历史性。

伽达默尔的哲学解释学和美学要回答的就是一个康德式的问题，即：“理解如何可能？”他对于理解的一系列基本条件的探

讨就是要解决这一根本问题。他首先是从为"偏见"正名开始这种探讨的。他认为偏见是理解的一个先决条件,因此是合法的偏见。"所有理解不可避免地包含着某种偏见,这种看法给了解释学问题以真正的推动。"① 他坚决反对传统解释学美学把偏见看成是错误的源泉的观点,发挥并深化了海德格尔关于理解的"前结构"的思想。他主张,从根本上说,"个人的偏见构成了他的存在的历史现实性"②。因为此在的时间性决定了人是一种历史的存在物:"不是历史隶属于我们,而是我们隶属于历史。早在我们通过反思理解自己之前,我们显然已经在我们生活的家庭、社会和国家中理解着自己了……因此人的成见(亦译"偏见")远比他的判断更是他的存在的历史现实。"③ 换言之,每个人都生活在特定的时代,处于特定的历史和文化传统之中,并且由于特定的具体环境的影响,不可避免地具有自己的偏见。因此,偏见是历史的产物,任何人都无法彻底消除它。

伽达默尔进一步指出,偏见又是与传统不可分割地联系在一起的。传统是历史本身的一个要素。从根本上说,它是一种保存。一方面,它属于历史的一部分,不可能被彻底割断;另一方面,它也不是僵死不变的,它总是面临着挑战。固守自身不变,它就会被淘汰;与新的东西结合,就会创造一种新的价值,形成新的传统。因此,传统既具有对于过去历史继承性的一面,又具有对于将来开放性的一面。因此,传统来自过去,体现在现在,面向着将来。理解必定要受到传统的制约。然而,理解者并不只是被动地接受传统。从根本上说,传统是在理解者的积极参与下形

①② 《真理与方法》,第239、245页。

③ 《真理与方法》(上),中文版第355页。

成的。

伽达默尔区分了使本真理解得以可能的“真偏见”和导致误解的“伪偏见”。伽达默尔认为，“伪偏见”往往是在某种现实关系中受各种功利目的和主观兴趣的影响而形成的前见，这种前见因蔽于现实关系而见不到文本的真义。“真偏见”不是来自功利性的现实关系而是来自一种整体的历史传统，它将被理解的文本带出现实关系而纳入相对封闭的历史视域，从而保证着我们对历史流传物之本真意义的理解。伽达默尔认为，使我们有可能放弃“伪偏见”而获得“真偏见”的条件恰恰是十九世纪方法论解释学力图消除的“时间距离”，因为一定的时间距离使理解者有可能摆脱现实关系而从整个历史传统给予他的真偏见出发去理解本文。因此，我们常说伟大的作品总是写给未来的，正是时间距离使我们成了历史文本的知音。

“时间距离”不仅使我们有可能摆脱伪偏见而获得真偏见，也使真偏见的不断产生成为可能，因此，伽达默尔说“时间距离”导致的理解的过滤“不仅是指新的错误源泉不断被消除，以致真正的意义从一切混杂的东西被过滤出来，而且也指新的理解源泉不断产生，使得意想不到的意义关系展现出来”[①]。就此而言，时间距离乃是本文的意义向理解的无限可能性开放的基础。据此，他认为，正由于缺乏时间距离，我们对于同时代的艺术作品的内容和意义往往难以作出确定的判断。他说：“我们是以我们不能控制的成见，以那些高于我们而对我们了解这些艺术品具有极大影响的前提来看待这些作品的；这些成见与前提使这些现代创造品具有一种外在的共鸣，这些共鸣并不就符合于它们的真正内容和意

① 伽达默尔：《真理与方法》（上），中文版第383页。

蕴。只有当它们与现代的一切联系都消失后,它们的真正本性才显示出来,从而对它们中所言说的东西的理解才有权自称是本真的和普遍的。"[1] 我们不能把握同时代艺术作品的意蕴,原因就在于我们与它们之间缺乏时间距离。他在这里提出的实际上也是一种"审美距离"说。但与布洛不同,伽达默尔主张的是审美的时间距离,而布洛则注重的是审美的心理距离。在伽达默尔看来,理解者与艺术文本之间之所以要有时间距离,是因为只有这样,两者之间才不会有太密切的利害关系,从而干扰我们的审美理解。他的"审美时间距离"说的积极意义在于揭示了审美活动的无直接利害关系这一基本特点。然而他过于绝对,根本否定对当代艺术作品进行审美把握的可能性,这是片面的。

伽达默尔认为,理解的一个关键步骤是视界融合(horizon verschmelzung)。视界指的是理解的起点、角度和可能的前景。在伽达默尔看来,任何文本(包括艺术文本)都有它自己的历史视界,也就是说,它们是在特定历史条件下,由特定历史存在的个人创造出来的。而人们在理解文本时,则又具有自己特定的视界,这种视界也是由历史境遇赋予的。视界融合的结果就会形成一种新的视界,而这种新的视界又将成为理解新的本文的出发点。

在效果历史中理解艺术作品,这是伽达默尔解释学美学的一个基本原则。他认为,"艺术作品是包含其效果历史的作品"。[2] 在审美理解的过程中,应当显现出这样一种效果历史。

关于"效果历史",伽达默尔指出:"真正的历史对象根本就

---

① 《真理与方法》,第 265 页。

② 《真理与方法》,中文版第 393 页。

不是对象，而是自己和他者的统一体，或一种关系，在这种关系中同时存在着历史的实在以及历史理解的实在。一种名副其实的诠释学必须在理解本身中显示历史的实在性。因此我就把所需要的这样一种东西称之为'效果历史'。理解按其本性乃是一种效果历史事件。"[1] 在此意义上，艺术作品不是别的，正是一种效果历史事件，它存在于交互理解的历史过程之中。的确，《哈姆雷特》这部作品存在于哪里呢？存在于纸张墨迹或莎士比亚的意图中吗？否！《哈姆雷特》存在于《哈姆雷特》的理解史之中，任何个人对它的理解都是对这一历史的介入，受此历史的影响并汇入这一历史。

从效果历史原则出发，伽达默尔又指出，艺术文本是开放性的，其意义永远不可穷尽。传统解释学美学认为，艺术是封闭的，艺术作品一经由其作者创造出来，其意义就完完整整地存在于作品之中了。欣赏者所要做的不过是把它揭示出来而已。伽达默尔坚决反对这种看法，认为"艺术作品本身就是那种在不断变化的条件下不同地呈现出来的东西"[2]。这就是说，艺术作品的意义并不是固定不变的。那么，为什么艺术作品的意义是无限开放的呢？伽达默尔认为，这首先是因为艺术文本的意义远远超出了作者的原意。他写道："正如历史事件一般并不表现出与历史上存在过，并且有所作为的人物的主观思想有什么一致之处，文本中的意思一般也远远超出作者的原意。"[3] 可见，艺术文本意义的开放性，决定了它必然超越作者的原意，也超越生成它的那个时代。这就为不同时代的人们对于它的理解提供了可能性。

---

① 《真理与方法》，中文版第 384—385 页。

②③ 《真理与方法》，第 130、335 页。

"艺术作品如果不打算被历史地理解,而只是作为一种绝对存在时,那它也就不可能被任何理解方式所接受。"① 他的这种看法鲜明地提出了艺术作品的历史性和审美理解的历史性问题,而这正是效果历史原则的主旨所在。

效果历史原则强调从艺术作品的效果历史中理解作品,这就把历史与现在密切相联,充分肯定了古代文艺作品对于当代社会的意义。因此,"只要作品仍然履行着它的职责,那么,它们就和每一个时代都是同时代"。"这样,我们就具有一个按照时代给予一艺术品以解释的任务。"效果历史原则还从历史与当代的辩证统一中理解艺术作品的永恒性。产生于每一特定时代的艺术文本既属于该时代,又超越了该时代而具有永恒性。因此,伽达默尔指出,"这种审美存在的同时代性和现存性一般被称为它的永恒性"②。从历史与当代的辩证统一中理解艺术品的永恒性,这就为艺术文本可能具有的无穷意义奠定了基础。同时,效果历史原则为突出读者作用的接受美学开辟了道路。既然每一个时代的人们都用不同的方式去理解艺术文本,而且在艺术文本中看到的是不同的东西,那么就不能不考虑到不同时代的读者,正是读者的不同理解的总和接近和构成了艺术文本的全部意蕴。

伽达默尔还对解释学循环问题作了深入的阐述,认为它是理解艺术作品必不可少的条件之一。所谓解释学循环,指的是这样一条规则,即在理解中,必须根据构成文本的各个部分来理解文本整体,又必须根据文本整体来理解文本的各个部分。这是一

① 《哲学解释学》,第 96 页。

② 《真理与方法》,第 108 页。

个循环往复的过程。解释学循环乃是一种矛盾运动，它是整体与部分之间的对立统一关系在理解中的反映。在对艺术文本理解过程中，也会碰到这样一个问题：究竟是一下子就理解了艺术文本整体的呢，还是先一部分一部分地理解，最后才理解艺术文本的整体的呢？显然，无论是前者还是后者，其中都包含了一个无法回避的矛盾。就前者而言，如果连整体的各个细节都来不及把握，那么怎么会对整体有所理解呢？就后者而言，如果心中对于整体还没有一个总体的概念，只是一部分一部分地欣赏一部作品，那么，即使对各个部分都有了一定的理解，难道这就是把握了整个作品吗？按照格式塔心理学的基本原则——整体不等于部分之和，这样我们显然并没有完全把握整个艺术作品。

如何解决上述矛盾呢？伽达默尔提出了"对意义的预期"这一重要手段。他认为解释学循环最重要的就是应当应用"预期"这一手段。"……我们对于流传给我们的文本的理解，是以对意义的预期为基础的，这种预期是从我们自己与题材的先行联系中获得的。"[①] 预期实质上是一种"前设计"，即为艺术文本预先设计一种意义。这种预先设计受到合法的偏见的影响。同时，预先设计在理解艺术作品的过程中，一直被理解者修正着。显然，伽达默尔的解释学循环理论十分强调从整体与部分的辩证运动中理解艺术文本，同时也进一步突出了审美理解的历史性。

五　审美理解的语言性

作为一个语言学家，伽达默尔特别注重语言在审美理解中

① 《真理与方法》，第 262 页。

的作用,也特别擅长进行语言分析。当然,重视语言研究在解释学美学中,从施莱尔马赫起,这已成为一个传统。语言问题已构成了伽达默尔的美学思想的本体论基础,语言领域是组成他的解释学美学的三大领域之一。

包括审美理解在内的一切理解都离不开语言,这首先是与语言的公共性分不开的。伽达默尔指出:"一切谈话都以一种公共的语言为前提,或者说,都在创造一种公共的语言。"[1] 这个看法与维特根斯坦所提出的语言不可能具有私人规则的观点很相似。其次,语言具有隐喻性。任何语言都包括着一种分裂,借用结构主义语言学的术语来说,就是"能指"和"所指"之间的分裂。这就是语言具有隐喻性的根本原因所在。再次,语言更为重要的特点是它乃是使人展开其存在的一种中介。最后,语言使理解成为可能。构成审美理解基本条件的合法的偏见、传统、视界融合、解释学循环等等,都是语言性的。因此,语言构成了审美理解的基础。离开了语言,我们就无法理解艺术文本;同样,离开了语言,艺术文本也就根本无法存在。因此,伽达默尔曾对语言问题作了这样的强调:"如果我们回忆一下解释学这个名称,那么显而易见的是,我们所处理的是一个语言事件,是把一种语言转换成另一种语言,因而是在处理两种语言之间的关系。……这里明显的结论对于我们这里所关心的问题——艺术语言问题和关于艺术经验的解释学观点的合理性问题具有决定的意义。每一种帮助别人理解的对于可知事物的解释都具有语言的特性。"[2]

当然,这里所说的语言是一种广义的语言。语言对于审美理

① 《真理与方法》,第 341 页。

② 《哲学解释学》,第 99 页。

解的根本作用在于：一方面，艺术作品的根本目标就是要说出某种东西，即它的真义是用艺术语言表达出来的；另一方面，人们对作品的理解是通过语言来完成的，他们用自己的语言来领会作品所说出的东西。

伽达默尔认为，包括审美理解在内的一切理解的基本模式都是对话和问答。"理解是在对话中实现的"，每一次对话都预先确定了一种共同的语言，或者说，它创造了一种共同的语言。借助于这种共同语言，对话者可以相互交流。因此，对话首先是一种相互交流。伽达默尔把对话的过程看成是两个人相互理解的过程。每次真正的对话都表现为一个人向另一个人敞开自己。理解者与艺术文本之间的对话也是如此。"诚然，一种文本并不像另一个人那样对我们说话。我们这些努力寻求理解的人必须通过自己让文本说话。但是，我们却发现，这种理解，即'让文本说话'并不是一种任意的由我们主动采用的方法，而是一个与期待在文本之中发现的回答相关的问题。"[①] 可见，理解者与艺术文本之间的对话所要达到的目的是相互交流，即，艺术文本对理解者说话，而理解者也对艺术文本说话。通过审美期待作中介，最终达到理解者的现在视界与艺术文本的历史视界之间的融合，使审美理解得以实现。

伽达默尔认为，对话并不是任意的、由理解者的主观意志所决定的。对话者受到对话的引导，而不可能预料一次对话会引出什么结果来。这首先是因为，在对话中，艺术文本的内涵是无限的。在不同的时代、不同的场合甚至不同的对话中，艺术文本会不断地揭示出自己意义的新的方面。正因为艺术文本的意义是

① 《真理与方法》，第 329 页。

开放性的,所以理解者不可能预先完全掌握艺术文本的意义,这样,对话也就不可能被理解者的意志所左右。其次,合法的偏见的制约也使得理解者不可能任意支配对话。包含在偏见中的内容有的是理解者所明确意识到的,有的则不是这样,而是积淀在心理深层的潜意识因素。这些潜意识因素在对话中会不以理解者的意志为转移,积极地参与艺术文本之间的对话,这也是使得对话无法为理解者所掌握的原因之一。

伽达默尔还认为,对话与语言是相辅相成的。在对话中,语言不仅仅是一种工具,同时也是展示整个社会生活背景的一种中介。在审美理解中,对话与语言的相互依存充分揭示了它本身的语言性。

对话的基本结构是问和答。在审美理解中,与一艺术文本对话,首先就是提问,也就是说,理解者提出了这样一个问题:"该艺术文本究竟要告诉我什么?"而艺术文本向理解者讲话,也就是要回答理解者所提出的问题。另一方面,审美理解中的回答是双向的,这就是说,艺术文本也向理解者提出问题,要求得到回答。用伽达默尔的话来说就是:"来自过去的向我们说话的声音(文本、作品、遗迹)本身都提出问题,并使我们的意义处于敞开状态。"①

伽达默尔还从本体论的角度进一步分析审美理解中的语言问题。他认为,人是具有语言的存在,通过艺术语言,审美主体不仅理解了艺术作品,同时也理解了自身。同时,艺术语言又构成了艺术作品的存在的一部分。可以被理解的存在就是语言。他的语言本体论带有海德格尔思想的深刻烙印。两人都把存在作

① 《真理与方法》,第337页。

为语言加以理解，认为存在只有在“语言之家”存在，也只有在“语言之家”中才能被理解。

综上所述，伽达默尔的解释学美学是开始于海德格尔的解释学美学从方法论向本体论转移的最终完成，它充分反映了西方现当代美学中科学主义思潮与人本主义思潮相互交融、相互补充和相互渗透的重要趋势，集中体现了西方现当代美学注重艺术经验研究、高度重视审美理解者的主观能动性的基本特征。伽达默尔的解释学美学具有强烈的历史感，注重从艺术文本与社会、与人的内在联系中探寻艺术文本的意义，超越了传统解释学美学。其主要局限则在于：片面夸大了欣赏者审美理解的重要性，相对忽视了艺术家的作用，同时，对语言本身所受到的生产劳动和经济发展的制约也有所忽视。其方法论基础是胡塞尔的现象学方法，他的历史观最终未摆脱唯心史观的束缚。

首先，伽达默尔把艺术看作是与人对自身存在、自我理解的认识结合在一起的。他曾以赞赏的口吻谈到：“……在黑格尔的生动贴切的词汇中，艺术表现为‘千眼的阿顾斯’，在艺术中没有一个单独的部分不观察我们。就人关系他们自己而言，在任何一个方面都依然有自我理解的任务。”① 他把艺术看成是人对自身的理解。因此再三强调：“我们必须承认，艺术品是由人和为了人而创造的，它们总是对我们说出了什么。”② 在他看来，艺术与自然的区别主要也就在于是否为了人类而存在。“艺术的意味自然也是以此为基础的，即艺术与我们对话着，艺术在其道德性地被

① 伽达默尔：《论科学中的哲学要素和哲学的科学特性》，载《哲学译丛》1986年第3期。

② 《哲学解释学》，第99页。

规定的存在中向人类展示了它自己。艺术的产品就这样只是为了与我们对话而存在的,——自然的产品则相反,它并不是这样地为了与我们对话而存在的。"[1] 在艺术作品中,我们所看到的是一个完整的世界,这就是艺术作品的世界,但同时,我们也通过这个世界学会了对于自身的理解。

其次,伽达默尔认为艺术是通向真理的独特的认识方式。如上所说,既然通过艺术人能理解存在、理解自身,那么,从严格的意义上来说,艺术就是认识。在伽达默尔看来,艺术作为一种独特的认识方式,"无疑是不同于那种提供给科学以最终数据的感性认识的,科学则从这种数据出发建立了自然的认识。那种独特认识方式也无疑是不同于一切道德上的理性认识的,而且,甚至也不同于一切概念认识,但它却是一种传达真理的认识"[2]。艺术认识的独特性也就在于对真理的认识方式。真理在伽达默尔那里,其实就是存在的同义词。他把艺术品看作是真理的表现,同时也是存在的表现。

再次,伽达默尔还把艺术看成是存在的形象性的扩充。他指出,"艺术从根本上说,是给存在带来一种形象性的扩充,语词和绘画并不是单纯模仿性的说明,而是让它们所表现的东西随着它所是的事物而完全存在"[3]。显然,这里也有着海德格尔思想的深深的烙印。

正因为艺术有着这种本体论特性,伽达默尔的哲学解释学就从对艺术经验的现象学分析入手。

那么,为什么游戏是"艺术作品本身的存在方式"呢?伽达默

---

① 《哲学解释学》,第 103 页。

②③ 《真理与方法》,第 88、125 页。

尔从以下几个方面作了详细分析。首先，艺术作品和游戏一样，都是一种自我表现。他说，“游戏实际上就被限制在表现自我上，因而游戏的存在方式就是自我表现”[1]。艺术也是一种游戏，这样，“自我表现是游戏的真实本质，因而也是艺术的真实本质”[2]。艺术总是表现了人的某些本质的东西，唯其如此，人们面对艺术品时，才可能面对自身，看到在艺术中人们心灵的自由活动。其次，在游戏和艺术中，观赏者都是不可缺少的。“就连观照游戏也依然是游戏”，只有“在观照游戏中，游戏才赢得了其完整意义”。这是因为，“游戏本身是由游戏者和观赏者所组成的整体”。由此，伽达默尔得出结论：“艺术的表现就其本质来看就是这样：即，艺术是为某些人而存在的，尽管没有一个人只是在倾听或观赏地存在在那里。”[3]游戏和艺术都需要观赏者，观赏者甚至比游戏者更重要，他成了游戏的决定因素。显而易见，伽达默尔的这种观点高度强调接受者的作用，为接受美学开辟了道路。再次，艺术与游戏还有一个共同的特征，即都是以艺术和游戏本身而不是以艺术家和游戏者作为主体。“游戏者并不就是游戏的主体，而是游戏通过游戏活动者才达到实现。”[4]因为正是游戏所具有的魅力才吸引着游戏者投身到游戏中去。所以艺术和游戏都持一种严肃的游戏态度，在艺术活动中完全不考虑到自身。

把游戏看作是艺术作品的存在方式，这表明，伽达默尔完全是从解释学的立场上解决艺术本体论问题的。首先，他突出了观赏者的地位。这是解释学美学的一个基本观点。解释学美学高度重视的不是艺术作品本身，而是不同时代的欣赏者对于作品

①②③④ 《真理与方法》，第97、104、99、92页。

的理解和解释。其次,突出了艺术的表现性特征。解释学美学认为,艺术本身总是要对理解者说话。把艺术看成既是自我表现,又是为欣赏者而表现,这就进一步证明了艺术是向观赏者说话这一基本事实。再次,强调艺术和游戏的真正主体不是艺术家和游戏者,而是艺术和游戏本身,这实际上是对以施莱尔马赫和赫什为代表的传统解释学美学的一个批判。因为施莱尔马赫强调获取作者原意,而赫什甚至提出"保卫作者"的口号,那么伽达默尔提出艺术家不是主体,其用意不正与他们针锋相对吗?

第五节 赫什:传统解释学美学的继承人

当伽达默尔的解释学美学产生广泛影响的时候,美国美学家、文艺理论家赫什(Eric Donald Hirsch,1928—)则沿着另一条思想路线提出了自己的解释学美学理论。在当代西方解释学美学中,赫什之所以十分引人注目,首先在于他复活了十九世纪施莱尔马赫和狄尔泰的解释学美学传统;其次,他对海德格尔、伽达默尔的本体论解释学美学进行了尖锐的抨击。因此,他的美学理论受到了广泛的重视。赫什的主要著作有:《解释的有效性》(1967)、《论艺术品的本体论地位之争》(1968)、《价值与行为》(1971)、《解释的目标》(1976)等。

一 对艺术文本的理解和解释

对艺术文本的理解和解释构成了赫什整个美学思想的出发点。他首先借用索绪尔结构主义语言学中的术语,认为艺术文本

的实质是表现说话者的言语（parole）。他指出："一文本只能表现一个说话者或作者的言语，这就是说意义需要一个意指者的另一个说法。"[1]这样，文本的意义也就在于作者的意图。因此，解释的根本任务就是寻找作者的意图，寻找作者意欲表达的意义。每一解释者应当对自己提出这样的问题："在该文本中作者意指的是什么？我们进行解释的重点是否就是作者的重点？"假如不是这样提出问题，而是问："该文本的语言说了些什么？"那就既不正确，也毫无用处。因为"在一个需要充分进行解释的既定文本中，必须对所有的东西作出解释，而这种解释完全是由对作者和原来读者来说是共同的语言学领域决定的"[2]，而不可能是排除作者和读者的单纯文本的语言。从中我们可以看到他是明确地反对新批评派的。因为新批评派认为艺术文本的意义就在于它本身。门罗·比尔兹利和威·威姆萨特在他们合著的《意图说的谬误》中曾这样写道：一首诗"既不是批评家自己的，也并非作者的（诗一经产生，它就和作者分离了，它走向世界，作者对它再也不能赋予意图或施加控制了）。这首诗属于公众。它体现为语言，而语言是公众特殊的所有物；它涉及到人类——这是公众所了解的对象"[3]。赫什显然根本无法容忍把艺术文本与它的作者根本割裂开来的观点，认为"当一文本只是被看作一段语言时，一种熟悉的并且总是非常普遍的混乱便会随之而来"[4]；又说，"实际上当每种意义总是受一系列语词束缚时，它是不可能

---

① 赫什：《解释的有效性》，第234页，耶鲁大学1967年。

② 赫什：《解释的三维性》，载《新文学史》杂志1971—1972年第3卷第247页。

③ 《二十世纪文学评论》（上册），第571页，上海译文出版社1987年。

④ 《解释的有效性》，第231页。

逃避原作者的"[1]。

赫什还具体提出了文本应当符合的四个标准,即,合法性标准(符合公众的语言规范);一致性标准(构成文本的每一语言学成分都应当对于文本具有内在的意义);种类适宜性标准(一文本应当符合它所属的种类);连贯性标准(文本的意义应当前后一致)。其中,连贯性标准是决定性的标准。

赫什对于文本的理解与伽达默尔有着根本的区别,这就是:前者的着眼点在于文本的作者,后者的着眼点则在于解释者;前者注重的是作者意图的重建性,后者则注重文本的历史性。从中可以看到两人不同的理论趋向。他曾批评伽达默尔无视作者意义、认为文本意义总是超出作者意指的观点,指出,"一个文本的意义,即它的作者意指是什么,对伽达默尔来说纯粹是一个浪漫主义、唯心主义问题"[2];这种把解释作品意义归之于解释者和批评家的做法,赫什难以接受,"如果文本的最佳意义不是作者的,而是批评家的,这样一来,批评家也就成了最佳意义的作者",这就造成了解释学上的混乱,因为如果文本意义虽像伽达默尔认为的那样随着一次又一次的不同解读而发生变化的话,那么等于一个原作者写的文本出现了大量的有同等权威的作者(解释者)。这种对作为意义决定者的原作者的排除,实际上就是对解释有效性具有唯一强制性的标准原则的抛弃。

在赫什看来,对于文本的理解首先是一种猜测,这种猜测无方法可言,只是凭着直觉。理解的目标就是把握文本中作者所意指的意义。语言是理解的一个先决条件,因为"理解并不是一个

① 《解释的有效性》,第5页。

② 同上书,第247页。

直接给定物，它总是来自物理记号的一种建构”[1]。为了理解文本，首先应当了解它的语言。

赫什把对于艺术文本的理解与对于它的解释区别开来，认为前者的对象是文本的意义，而且无方法可言；后者的对象是文本的“意思”，并有一套系统的方法。同时，两者在时间上是前后相继的，解释开始之时，也就是理解终结之际。当然两者也有相互联系的一面，这不仅表现在解释是理解的进一步发展，而且更主要的是表现在解释可以“深化”或“改变”理解。

在赫什看来，解释是有明确的标准的。他反对把解释看成是相对的，因为“……强调解释对于解释者来说是相对的，这就隐含着这样一种观点：所有的解释最终必定是误解”[2]。那么解释的有效性的标准是什么呢？那就是是否符合作者的意图。“对于各种类型的有效的解释来说，都必须以对于作者所意指的东西的再认识为基础。”[3] 他坚信对作者意义的寻求是保证解释有效性和客观性的唯一尺度，他说：“我们只需要提出解释中的一个问题，就会构成对客观性解释作出回答的要求：在所有的解释中究竟哪一种解释才是作者真正要传达的意义。”[4]

解释具有许多重要特征。首先，对同一文本可以有种种不同的解释，然而，在两种解释之中，至少有一种是错误的，因为作者的意图只有一个。其次，可能性判断构成了解释的基础。可能性判断也就是对一个一部分已知的文本的未知特征的猜测，它总是不确定的，因为它处于已知和未知的两极的中间。再次，在解释中，并不存在普遍的规则。因为没有一条具体的解释规则可被

①②④ 《解释的有效性》，第134、126、207页。

③ 赫什：《解释的目标》，第27页，芝加哥1976年。

应用于一切文本。第四,解释的一个重要步骤就是去详细说明文本的视界。在赫什那里,文本的视界也就是作者的视界。

显而易见,赫什在对艺术文本的理解和解释问题上,处处强调的是作者意图的重要性,因此,他把解释的基本任务规定为想象性地重建文本作者的原意。然而问题在于:有时在文本的结构中存在的东西连作者自己都未注意到,那么对此是不予理睬,还是把它作为作者的原意加以解释?显然,无论解释者是否把它作为作者的原意来解释,都将使赫什的理论陷于一种自相矛盾的尴尬境地。

二 意义与意思

把艺术文本的意义(meaning)与意思(significance)相区分,这是赫什美学思想的最核心的内容之一。赫什无法接受伽达默尔无视作者原意的观点,他认为伽达默尔因此而陷入了历史相对主义,无法提供有效解释的标准。然而他又无法根本否定审美理解的历史性。为此,他从弗莱格和胡塞尔那里得到启发,提出把艺术文本的意义与意思相区分的理论。弗莱格曾把词句的"意义"(sinn)与"意思"(bedeutung)相区别,认为"意义"是一以贯之的,"意思"则由于对它的不同理解而变化着。

那么在赫什那里,什么是艺术文本的意义,什么是艺术文本的意思呢?他认为,艺术文本的意义就是作者的意图。"如果文本意义不是作者的,那么任何解释都不可能与文本意义对应,因为文本没有可确定的意义。"[1] 因此,应当把"文本的意义界定为

[1] 《解释的有效性》,第5页。

作者的意义”[1]。文本的意义具有这样三个特征：(1)它是确定不变的，因为作者的原意不能被改变；(2)与内在范式密切相联。所谓内在范式，指的是文本的整体意义；(3)它是诸意义要素的有机统一。赫什还从反面对意义的特征作了考察，得出了几个否定性的结论：意义不等于对于意义的经验；意义不等于题材；意义不是物质记号；意义与读者的视界无关。

赫什对艺术文本意义的论述突出强调了作者的意图，否定了意义与语言的联系，这显然是错误的。因为包含在文本中的意义与通过语言体现的文本密不可分，而语言具有模糊性，所以认为文本具有纯粹的意图只能是一个幻想。

而艺术文本的意思则是其意义与别的事物发生联系的产物。赫什说：“意思就是涉及到另外某事物的意义。”[2] 当艺术文本的意义与特定的时代背景、特定的理解者等等相联系时，意思就产生了。因此，意思是以意义为基础的，而意思由于总是与特定的时代相联系，所以也就具有历史性，它不像意义那样确定不变，而是随着时代的改变而改变。同时，意思主要表现为一种关系，即与各种各样的事物之间的关系。因此，意思的最基本的特征是它的可变性和相对性。他针对伽达默尔等人的看法加以说明：“当批评家说意义是变化的时候，实际上他们只是指的意思的变化。当然，这样的变化是可以预料的，并且是不可避免的。作为与解释的区别，批评的主要对象就是‘意思’”[3]，而不是作为解释对象的“意义”(作者意义)。他进而认为，“意义是文本在一

① 《解释的有效性》，第 223 页。

② 《解释的目标》，第 80 页。

③ 《解释的有效性》，第 8—9 页。

个解释者身上的现实化,而'意思'则是解释者的经验世界在一种选择性的易变语境中所听到的现实的对话"[1]。在他看来,"意义"不会变化,只有符合"意义"的解释才是"正确的解释",它好比适合于灰姑娘的水晶鞋,只有正确解释才能帮助人们找到真正的灰姑娘;如果把"意义"与"意思"混为一谈,"一旦承认意义也能改变其特征,那么在竞争者中间就无法找到真正的灰姑娘了"[2]。从赫什关于意思的论述中,我们可以看到他部分地改造和吸收了海德格尔和伽达默尔所强调的理解的历史性观点,并将它们融进自己的美学体系之中。

赫什关于意思问题的论述看到了文本对于不同时代、不同文化背景、不同的人们具有不同的意义,这无疑是合理的,他没有把文本的意义是固定不变的观点推向极端,而是通过提出"意思"这一概念作了某种补救。然而,他把文本的意义与意思相区分的做法本身是值得怀疑的。我们究竟能否找到作者的意图,这本身就是一个难以解决的问题。因为作者创作时有潜意识的作用,作者对自己作品的解释往往不同于作品实际表现出来的涵义等等现象的存在,都说明要寻找纯粹的作者意图往往是一件吃力不讨好的事情。

三 "保卫作者"

在以伽达默尔为代表的现代本体论解释学美学中,对于艺术文本的理解和解释的关键在于理解者;在新批评派、结构主义美学等流派那里,作者也都受到了忽视。对此,赫什感到痛心疾

①② 《解释的目标》,第80、46页。

首。因此，他大声疾呼要“保卫作者”。在他的代表作《解释的有效性》一书中还辟有专章加以讨论。

他认为，艺术文本的意义之所以离不开作者，那是因为离开了作者，组成艺术文本的那些词句便毫无意义。他说：“作品自身在被规定其语义之前，甚至不能作为词组而存在；在这之前，它只不过是一组符号罢了。”[①]“无论什么时候，意义总是依附于一系列词，回避作者是不可能的。”[②]赫什是这样进行推理的——大前提：词离不开使用它的人（即作者）；小前提：意义依附于词；结论：意义离不开作者。粗粗一看，这似乎无懈可击。然而仔细思考一下，就会看到，赫什的推理并不正确，问题就出在他的大前提上。因为词的意义是由使用它的人所决定的，这个观点并不完全正确。其实，作为一种文化现象的语言（其最基本的构成单位是词）具有两重性，即社会性和私人性。从其本质上说，语言是社会的产物，具有社会性；另一方面，语言又是由具体的个人使用的，于是它又具有私人性，是与特定的语境相联系的。而赫什只看到语言的私人性，看不到社会性，所以片面强调一个词未被使用就没有什么意义。然而，由于词是社会的产物，在它被创造时，就已被赋予明确的意义了。因此，赫什在这里的论证就显得十分无力。

赫什要保卫作者，最主要的是要把作者的原意作为文本的意义，作为有效解释的标准。他强调：“我们应当把原意尊崇为最好的意义。”[③]因此，为了把握作者的原意，就应当熟悉作者的精神世界，以便在理解和解释中重建作者的原意。这种观点显然是

①② 《解释的有效性》，第13、5页。

③ 《解释的目标》，第78页。

施莱尔马赫和狄尔泰的观点的复活。

赫什的解释学美学理论主要是以对于作者的强调为出发点,他的观点得到了尤尔、贝蒂等人的支持。他对伽达默尔的批评恰恰对其忽视作者的倾向作了补救。他与伽达默尔等人的论战促进了解释学美学的深入发展。他的美学理论高度强调了作者意图在审美理解中的作用;提出了有效解释的明确标准;反对相对主义,强调艺术文本意义的确定性;提出了把"意义"与"意思"相区别的观点,企图把文本意义的不变性与文本实际存在的历史性融合起来;复活了心理重建的原则。凡此种种,都构成了赫什的解释学美学的重要特点。他的主要问题则在于,第一,心理重建纯粹是一种幻想;第二,把艺术文本的意义界定为作者的原意,这种观点过于狭隘和机械;第三,在许多论述中,缺乏历史的观点,在个别论证中,还有循环论证的错误。

第六节 利科尔的象征和本文理论

一 利科尔的解释学哲学

利科尔(Paul Ricoeur, 1913—)是法国哲学家、美学家,曾就学于巴黎大学,获博士学位。第二次世界大战期间当过德军俘虏,在被囚禁期间接触了胡塞尔、海德格尔和雅斯贝尔斯的著作,受到存在主义和现象学哲学的深刻影响。1948年,他在斯坦斯伯格大学开设哲学史讲座,并转向意志哲学研究。1957年起先后在巴黎大学、雷特诺大学、鲁汶大学任哲学教授,并于1973

年任美国芝加哥大学客座教授，同时还担任巴黎现象学和解释学研究中心的董事长职务。利科尔的主要著作有：《雅斯贝尔斯的哲学和存在》(1947)、《意志哲学》(第一卷，1950)、《弗洛伊德和哲学：论解释》(1965)、《解释的冲突：解释学论文集》(1969)、《隐喻的规则》(1975)、《解释学与人文科学》(1981)等。

利科尔自六十年代起集中研究哲学解释学。他的研究大体分为三个阶段。第一阶段系"象征解释学"阶段，主要从神话和宗教中的象征现象入手，研究对于意义的解释问题。第二阶段系"综合化现象学解释学"阶段，自六十年代后期起，以现象学为基础，博采精神分析学、结构主义、宗教哲学、日常语言哲学等哲学流派之长，加以改铸综合，融入他的解释学哲学之中。第三阶段系"语言哲学解释学"阶段。从七十年代起，他把重点转向语义学和语言哲学研究。利科尔的哲学解释学努力把大陆解释学哲学与英美语义学哲学的主要倾向结合起来，企图通过语言分析，经由反思的认识论层次，最终达到理解的本体论层次。

他的解释学哲学从语言这一人生最普遍的现象出发，企图融合近代方法论解释学和现代本体论解释学，建立起一种别具一格的"现象学解释学"。他认为，本体论解释学回避了认识论和方法论，造成了方法论的贫乏。因此，他企图弥补这一缺陷，从语义学、认识论和文学批评理论方面来追寻被西方传统哲学所遗忘的存在。可见，他的哲学解释学具有浓厚的调和折衷的倾向。他的解释学美学理论也正是这样嵌入其解释学哲学的框架之中。

二　关于象征的理论

利科尔的解释学美学的主要内容是关于象征的理论和关于

本文的理论。自从六十年代以来，他一直注重语言的象征性研究，认为解释学应从对象征形式的研究出发，进一步详细分析象征的结构。他指出，艺术文本的意义能够同时在抽象的思辨和经验的体会中被把握，意义本身具有一种融合抽象性与具体性、普遍性与个别性的能力，也就是说，意义具有象征性。那么，艺术文本为什么会具有象征性呢？这就涉及到他对于艺术文本所使用的语言的看法。他把艺术作品所使用的语言称为话语（discourse），话语不同于一般的语言。话语的一个基本特征就是一词多义和具有寓意功能。他说："在词汇的层次上，词（如果确实已被称作词）总不止一种意义。"[①]正是词汇的一词多义性既构成了象征的基础，也构成了隐喻的基础，使得艺术文本具有多重意义，并显示出开放的特征。"……在解释中，根本不存在符号世界的封闭系统"[②]，一词多义，便是符号的开放性的一个例证。象征标志着向着某种不同于自身的东西在语言方面的突破。总之，"一词多义和象征是所有语言的结构和功能的一部分"[③]。

利科尔从本体论层次上对象征加以分析，他还把象征与对于存在的追寻结合起来。他指出："我冒昧地简要概括上述论点：象征中唯一的哲学兴趣就是，通过其双重意义结构，它揭示了存在的多义性：'存在以多种方式言说。'"[④]在他看来，语言总是说出关于存在的某种东西，因此，"如果有象征之谜的话，那么，它就完全在于显示的层次上，在那里，在话语的多义性中，存在的

① 利科尔：《解释学与人文科学》，第173页，河北人民出版社1987年。

②③④ 利科尔：《作为解释学问题和作为语义学问题的双重意义问题》，载洛斯编《艺术和它的意义》第399、404、400页。

多义性被说了出来”①。

利科尔还在语义学的层次上分析了象征问题。在这方面，他深受索绪尔的结构主义语言学的影响。尽管从总体上说，他是反对结构主义理论的。索绪尔认为，语言是一个符号系统，它是由能指和所指两方面的功能构成的，对于语言学应进行共时性和历时性的研究。利科尔也认为，“我们将用索绪尔的术语继续这种把双重意义的‘共时性的’定义与‘历时性的’定义区分开来的描述。共时性的定义：在一特定的语言状态中，同一词具有多重意义；严格地说，一词多义是一个共时性的概念。根据历时性原则，多重意义被称为是意义的一种变化，一种转换”②。

利科尔运用他关于象征的基本理论分析艺术文本，这样，艺术文本也就是多义性的。象征是艺术作品意义的基本结构的组成部分，在对艺术作品的理解和解释中，艺术文本的象征意义就得到了显示。例如，神话既包含了体现于字面上的表层意义，也包含了通过隐喻和象征表现出来的深层意义。理解和解释就是要透过神话的表层意义去探寻其深层意义，从而获得人类原始时代的种种经验。

他还认为，对于象征所创造的意义，只能从字面的直接意义出发，经过想象才能获得。想象的世界也就是作品的世界。理解者在想象中给作品创造了一个意义世界。

总之，利科尔的象征理论表明，他充分肯定了艺术文本的开放性。在这点上，他与伽达默尔等人是一致的。不过伽达默尔更侧重从理解者的历史性这一角度来认识这种开放性，而利科尔的象征理论则不仅从本体论的层次上，而且还从语义学的层次

①② 洛斯编：《艺术和它的意义》，第409、407页。

上揭示艺术文本的开放性,这充分显示出他的解释学美学所具有的综合性倾向。

三 关于本文的理论

对于文本的看法,是任何一个解释学美学家都无法回避的基本问题。利科尔同样也是如此,他提出了自己独特的文本理论。

首先,他把弗洛伊德的精神分析学加以融合,强调符号建构与精神分析学的密切联系。他认为:"这种包括广泛的文本观念不仅包含了梦和症状的深刻统一,而且包含了这两者同白日梦、神话、民间故事、俗话谚语、双关语和笑话的深刻统一。"① 心理小说、诗歌创作等等都可由此得到说明。文学艺术的文本也是一种符号建构,与创作主体的潜意识状态是深刻地统一在一起的。

其次,他把结构主义与他的解释学文本理论结合起来,强调文本的自律性,认为文本不论是说出的还是写出的,都是在自己说话,不必牵涉到作者。他认为文本创造一个可能的世界,具有自身的内在结构,"说明就是阐明结构,那就是,构成了文本的静力学依赖性的内部关系;解释就是遵从文本为我们打开的思维之路,把我们置于朝着文本的方向的路上"②。强调文本具有自身的内在结构,并由此充分肯定文本的自律性,这正是结构主义的基本立场。在这方面,利科尔完全与结构主义一致。他把对文本的解释看成是对于文本的内在结构的揭示,从而把结构主义

①② 《解释学与人文科学》,第267、166页。

的基本观点融入了自己的文本理论。

再次，强调文本的整体性。利科尔认为，宗教现象、精神分析学理论和文学批评"都要求我们把文本概念概括为一个由不同程度的复杂性构成的意义整体，而不是看作句子的整体"①。可见，他不仅强调文本是一个意义整体，而且反对把文本仅仅看成是一种句子的整体。这表明他更注重的是文本的深层意义，而不是表层意义。

第四，他还从语义学的角度来探讨文本的本质特征。他指出，"我们说，'文本'就是任何由书写所固定下来的任何话语"②。话语必须被固定下来，否则在现实生活中它就会转瞬即逝。在话语中，事件与意义的关联构成了全部解释学问题的核心。"话语也是通过进入理解过程，作为事件超越自身并变成意义。"③从语义学的角度探讨文本，利科尔看到了作品不光就是由表层的句子构成的，它还具有深层的意义，而这种深层的意义需要被解释者加以理解后才能呈现。同时，话语只有通过整理才会变成一个故事、一首诗等等，因此，整理也就成了一种文学样式。此外，作品的风格赋予它以与个别事物相似的外貌。创作也就是使话语成为作品。

第五，文本的另一个重要特点是脱离创作它的语境，而具有自身的语境。利科尔指出，文学作品的文本"与语境相关，它是作品的语境。……文本使它的意义不受心理意向的影响，所以，同样它也使它的指称不受表面指称的影响。对我们来说，语境是通过文本展现出来的指称的总体"④。由于话语通过书写被固定下

①③④ 《解释学与人文科学》，第148、137、182页。

② 《艺术和它的意义》，第398页。

来,这样,作者和读者就处在不同的语境中了。他的这种看法显然与赫什异趣。因为文本具有自身的语境,也就有了自主性。这样,文本所指的意义与作者的意思就不再一致了。"文学作品和一般意义上的艺术作品的本质特征就是,超越它自己产生的心理学——社会学条件,从而使自己面向无限度的系列读物。"①这里,他含蓄地否定了赫什把文本的意义与作者的意图相等同的观点。

利科尔进一步指出:"指称的显示特征的消灭无疑使我们叫作'文学'的那种现象成为可能,它可能消灭了对既定实在的全部指称。……看来,我们大多数文学作品的作用是毁坏语境。"②显然,文学作品中的指称和语境都不是现实生活中的指称和语境,文学作品与现实生活之间具有某种间距。因为小说、诗歌等文学作品展示出来的是一个可能性的世界。文学的指称并不等于实存的世界,而是构成一个虚构的世界。文学文本的意义指称所具有的一个重要特点就是它的隐喻性,它通过由语词、语法等构成的隐喻网络引导读者进入虚构的世界。

最后,在利科尔看来,理解文本就是理解自我。因为"文本是我们通过它来理解我们自己的中介"③。对于文学文本说,它的意义的显示要靠阅读。也就是说,它的意义的最终显现和完成离不开读者。不过与伽达默尔不同,利科尔不认为阅读是文本与读者的对话。他认为,作为一种解释,阅读的任务是准确地实现指称。因为在文学作品中,存在着一种延搁指称的不确定状态。通过阅读,读者借助想象创造了一种"想象的"语境,实现了文本独特的意义指称——隐喻性,从而揭示出字面意义背后的深层的

①②③ 《解释学与人文科学》,第142、144、146页。

隐喻意义。

文学文本召唤着阅读。阅读之所以可能，是因为文本具有开放性。因此，"阅读就是把一个新的话语和文本的话语结合在一起。话语的这种结合，在文本的构成上揭示出了一种本来的更新（这是它的开放特征）能力。解释就是联结和更新的具体结果"①。这就是说，通过阅读，文本的话语与读者的话语结合在一起，使仅仅具有内部关系和结构的文学文本具有了意义。对理解者的高度重视构成了本体论解释学美学的一个突出的优点，同样也是利科尔美学理论的一个突出的优点。他的这方面的基本观点与英伽登的现象学美学，尧斯、伊瑟尔的接受美学相互渗透和交融，推动了西方现当代美学高度重视审美理解者这一理论趋向的进一步发展。

第七节　马戈利斯的折衷主义解释学美学

马戈利斯（Joseph Margolis）是美国哲学家、美学家，曾在美国和加拿大的几所大学任教，现任美国坦普尔大学教授。主要著作有：《艺术品的认同体》（1959）、《解释的逻辑》（1962）、《对艺术品的描述和解释》（1961）、《从哲学的观点看艺术》（1962，主编）、《艺术语言与艺术批评》（1965）、《艺术与哲学》（1980）、《文学作品是什么?》（1984）、《作品与解释的充分性》（1984）等。

① 《解释学与人文科学》，第162页。

一 解释学美学中的折衷主义

在西方解释学美学家中,马戈利斯的理论具有鲜明的折衷主义倾向。马戈利斯认为,对于艺术文本的理解,具有两个不同的层次,一个是描述的层次,另一个则是解释的层次。欣赏者对于作品的描述与解释有着重要区别。在他看来:"'描述'是对一种既定的、众所周知的和相对明确的对象的检验,描述者对所描述的对象不投入自己的观点;描述之间的不同将被对对象的进一步检验所调和。而'解释'则不同了。'解释'是一种艺术鉴赏力,一种艺术操作,一种从特点既定的对象到其特点不定的对象的转移,这种转移以对于对象疑难点的解决,以目前语言的习惯运用,以解释者自己观点的输入以及以该作品对所有可能的解释的开放性为基础。"[①] 在马戈利斯把对艺术文本的理解区分为描述和解释两个层次的理论中,包含了他企图调和方法论解释学美学与本体论解释学美学的努力。在描述的层次上,艺术文本是纯然由其作者所创造的一个对象,它的内容和形式,它的种种特点都是由作者所赋予的,这样,理解者所面对的艺术文本便是一个独立自在的对象,它不受理解者任何主体条件的干扰。理解者所要做的则是客观冷静地按照对象实际存在的样子加以描述,而不能"投入"任何自己的观点。然而我们常常看到有这样情况:几个人即使都想客观冷静地描述同一个对象,但他们的描述却常常会有差别,有的甚至会有很大的差别。因为即使在主观上想努力不带个人观点地描述对象,他仍不免会受到个人主观条

① 马戈利斯:《艺术与哲学》,1980年英文版第111页。

件的影响。马戈利斯承认有这种现象，不过，他又补充说，这些对对象的之间不同的描述的差别是可以克服的，办法是对于对象作“进一步的检验”。

其实，认为对于艺术文本可以客观地加以描述，这与以施莱尔马赫、狄尔泰为代表的方法论解释学美学所主张的可以把握作者原意的观点是十分接近的。正是在这一点上，马戈利斯向方法论解释学美学作出了让步。然而，这种让步显然是有问题的。因为即使在描述的层次上要对艺术文本加以纯客观的描述也是不可能的。马戈利斯所说的要通过对于对象作“进一步的检验”来达到这一目的，事实上也只是虚晃一枪，并不可能真正解决这个问题。

在解释的层次上，马戈利斯强调了对艺术文本理解过程中欣赏者主体条件所具有的影响，强调了作品对所有解释的开放性。显然在这个层次上，他看到了对艺术文本理解的多元性和开放性。这样，他认为，对于同一作品的不同解释，即使是互相对立的，也是合理的。他说：

> 很清楚，我们鉴别艺术品的方法是不同于鉴别一般物体的方法的。这一点至少有两点事实根据：一，一部作品可以用完全不同的方式加以表演，但我们可以说被表演的是同一部作品；二，对一特定作品的几种描述（它们相当于对一般物体的描述）看来是彼此矛盾的，但我们却认为它们都言之成理。[1]

---

① 马戈利斯：《艺术品的认同体》，载李普曼编《当代美学》第153页。

因此,马戈利斯认为,对艺术文本的任何一种解释不应当排除其他的解释方式,因为对于同一艺术文本可以有"若干种言之成理的解释"。马戈利斯关于解释是多元的、艺术文本对于所有的解释都具有开放性的观点,所依据的是把"合理性"与"真理性"相区别的哲学观点。他指出:"(1)我们援引合理性仅仅当我们不能真正确定真理;(2)合理性的说明可以和一种已被承认为具有真理性的陈述相容;(3)但真理性或虚假性陈述却不能被规定为合理性或非合理性陈述,反之合理性或非合理性陈述却可以在逻辑上被制定为真或假;(4)当'甲是合理性的'与'乙是真的'陈述相矛盾时,'甲是合理性的'与'乙是合理性的'陈述则不存在任何矛盾;(5)陈述被制定为合理性的或非合理性的依据在于一个确定范围内所涉及到的解释范型的实际运用。"① 显然,"合理性"与"真理性"概念的区别为多元解释提供了坚实的哲学基础。因为真理性是唯一的,事物的真理只有一个,与此不同的或对立的其他认识都是片面的或虚假的。"显然,我们谈论艺术品的方式就与此不同。在谈论艺术品时,两种描述之间的差异只能说明两种各不相同的鉴别方法,并不是简单的真伪标准。"② 因此,只要与被解释的艺术文本有某种联系的解释都可被视为合理的。这样,对艺术文本的解释并不存在唯一合理的解释。于是,每个欣赏者都可以根据自己的欣赏而对艺术文本作出自己认为是合理的解释。上述对于解释层次的阐述,马戈利斯的思路与以伽达默尔为代表的本体论解释学美学所强调的文本的开放性观点是一致的。正是在这个层次上,他也向本体论解释学作出

① 《艺术与哲学》,第159页。

② 李普曼编:《当代美学》,第154页。

了让步。显而易见，他提出审美理解的两层次理论的目的，就是企图调和传统的方法论解释美学与本体论解释学美学。然而这样一种调和的努力却使得他的美学理论存在着深刻的内在矛盾，而这些矛盾则又是他本人所无法克服的。

二　艺术作品的本体论特性

对艺术文本或艺术作品的概念的界定，在解释学美学中一直是一个十分重要和困难的问题。因为不同思想路线的解释学美学家们对这个问题提供的是完全不同的答案。马戈利斯也认为："讲解作品和作品关系是非常困难的事情；相比之下，讲解作品内容及内容关系则容易得多了。"在他看来，"什么是作品"这个问题现在变得如此复杂和困难，"以至于我们都难以把作品当作一个固定的对象来看待"①。他对于不同思想路线的解释学美学家们对这一问题的研究作了一番细致的考察之后，认为他们都没有能提供一个令人满意的答案。于是马戈利斯决定自己动手来解决这个问题。

首先，他把艺术作品与普通物理对象加以比较研究，得出了艺术作品既依存于物理对象，又超出物理对象的观点。他认为，艺术作品是具体感性的，不是抽象的："当一位艺术家使用技艺和材料创造了作品的时候，他所创造的作品至少必须具有某些可被感受的物理性质。"② 因此，"一件艺术品也就是一个特殊的

① 马戈利斯：《文学作品是什么?》，1984 年在美国坦普尔大学的讲演稿。

② 马戈利斯：《艺术作品的本体论性质》，载洛斯编的《艺术及其意义》第 486 页。

对象。它不是一个普遍的对象,因为它是被创造出来的,并能被毁坏的;同时也因为它具有物理的和感觉的性质"[1]。艺术作品与普通的物理对象的一致性就在于,两者都是具体的感性对象。不仅如此,艺术品本身也必须体现在物质对象中,而不是与物质对象彻底割裂开来。然而并不是说,艺术作品与物理对象就完全是一回事了。马戈利斯指出,两者的根本区别则在于:"……艺术作品是经过培养的知识性劳动的产品,而物理对象却不是。"然而,值得一提的是,他在讨论海滩边的漂木时,却又认为漂木也可以成为艺术品,尽管它是一段未经艺术家劳动创造的自然状态的漂木。理由何在呢?据他说,"虽然当艺术家创造(如果一位艺术家能创造的话)一段'海滩艺术品'时,漂木并不是一件被制造出来的物体,然而他却可以创造出这段'海滩艺术品'的标志"[2]。所谓创造出漂木作为"海滩艺术品"的标志,其实也就是在某个特定的场合(比如美术馆)被展览出来。显然,马戈利斯的这种观点是对以杜桑为代表的具有反艺术倾向的达达主义艺术的让步,而且要使这种看法与他自己对于艺术作品的其他看法相协调的话,就显得十分牵强。

其次,马戈利斯强调,艺术作品包含了艺术家的审美构思。尽管我们可以描绘出艺术作品的种种物质属性,然而,这些物质属性的总和并不能构成一件艺术品,要成为艺术品,必须具有审美构思。"这即是说,人们用这种方法或那种方法,总可以在这个或这些物体中找出某种审美构思。"正是这种审美构思"证实了

① 马戈利斯:《艺术作品的本体论性质》,载洛斯编的《艺术及其意义》第489页。

② 《艺术及其意义》,第487页。

一件艺术品的存在"[1]。强调审美构思的存在，也就肯定了艺术家的创作意图对于一对象成为艺术品所具有的重要意义。在这方面，他的看法与赫什等人的看法是接近的。只不过赫什等人极度突出了艺术家的创作意图，而马戈利斯则企图把对于作者意图的重视与对于欣赏者解释的重视融合起来。这样，我们可以进一步谈下面的问题了。

再次，马戈利斯提出，研究"作品是什么"的问题应当与欣赏者的解释结合起来。事实上，"作品是什么"的问题同时也涉及到"解释所面对的对象是什么"的问题。他指出："解释就是辨别和展现作品的结构。所有被解释的事物都可以被看成是作品——首先是从语言角度，其次从语音角度，再者从受到启发的角度。作品就是具有结构的具体事物，它能使读者从中发现其统一的与一致性的意向——首先是完全在作品语言文字内的，其次至少是根据于作品语言的，再次则是以作品语言文字为模式而加以发挥的。"他的这种看法具有明显的调和倾向。一方面他认为对于"作品是什么"的理解和解释要与欣赏者的解释结合起来，而解释又可以具有多种多样的方式，其中任何一种解释只要与作品有某种联系，就是具有合理性的。这显然是伽达默尔、海德格尔等人的看法。另一方面，他又认为，作品具有"统一的与一致性的意向"，这种意向在作品的结构中，通过作品的语言文字可以表现出来，从而能为读者所把握。说穿了，这种"统一的与一致性的意向"，其实也就是作者的意图。肯定作品有一种统一的意向，这显然与伽达默尔等人的基本观点相背离，而与赫什的基本观点相一致。然而，马戈利斯却要把这两种相互对立的观点融合

---

① 《当代美学》，第155页。

到对于作品概念的理解之中,这就难免要陷入一种自相矛盾的尴尬境地。

现代解释学美学在西方美学、文艺学和文艺批评等领域中,都产生了强烈的反响,并且在东方的日本、中国等国也引起了人们的关注。具体地说,现代解释学美学的主要影响表现在以下两个方面。

首先,促进了西方文艺理论研究重点的转移。在西方文艺理论的发展历程中,其研究的重点曾经历了从作者→作品→欣赏者这样一个历史发展过程。这也就是人们对于文学艺术本质的认识不断深化的过程。自从本世纪三十年代起,欣赏者在文艺活动中的重要作用逐渐为人们所认识和重视。例如在现象学美学、存在主义美学中,都已明确提出了这一问题。而现代解释学美学(赫什一派除外)则把研究的重点集中在这个问题上,对于欣赏者在艺术活动中的地位、作用问题进行了深入细致的研究,得出了一系列重要结论,把长期以来为人们所忽视的欣赏者问题如此突出而尖锐地提出来,从而引起了巨大的震动,带来了强大的冲击力,促进了西方文艺理论研究重点的转移。

其次,对于接受美学、读者反应批评、新马克思主义文艺批评等流派的形成和发展都具有不可低估的作用。接受美学的诞生是由解释学美学直接引发的。特里·伊格尔顿指出:"解释学在德国的最新发展称为'接受美学'或'接受理论'。"① 以汉斯·罗伯特·尧斯和沃尔夫冈·伊瑟尔为代表的接受美学高度重视读者在文学活动中的作用,把文学史看成是一部读者接受文学

① 特里·伊格尔顿:《文学原理引论》,第91页,文化艺术出版社1987年。

作品的效果历史，这些基本观点都直接来源于本体论解释学美学。同时，现代解释学美学对于文学批评中的“读者反应批评”也具有重要影响。该派的主要理论家，如乔纳森·库勒、斯丹利·费希、诺尔曼·霍兰德、哈罗德·布罗姆等人尽管在思想倾向上并不完全一致，然而在这一点上却是一致的，即都主张艺术文本的含义实际上是读者个人的创造或他的作品，所以不论从哪种角度研究作品整体，我们都不可能获取唯一正确的含义。这种立场明显带有海德格尔和伽达默尔解释学美学的烙印。此外，在新马克思主义文艺理论家那里，现代解释学美学的一些重要理论主张也获得了响应。例如美国的弗·詹姆逊就提出了一种以文本为圆心，以历史为终极视界的文学解释理论。他认为批评也就是解释，是对于文本意义的重新建构，而这种解释受到了批评主体三重视界的制约，它们分别是：根据一般关联来确定个别的历史事件的视界；由阶级斗争构成的社会组成方式的视界；作为总体的广阔的历史视界。这三重视界以不同的方式解释和重新建构文本。显而易见，詹姆逊的解释理论既是对现代解释学美学提出的审美理解如何进行这一基本问题的一个回答，又包含了解释学美学极其重视欣赏者的视界，把文本意义与欣赏者的解释密切相联的基本看法。

第二十六章　接受美学

接受美学作为一个新的美学、文学理论学派诞生于六十年代末期的联邦德国。它一产生，就在国内外激起巨大的理论反响，正如美国学者 R·C·霍拉勃所指出："从马克思主义者到传统批评家，从古典学者、中世纪学者到现代专家，每一种方法论，每一个文学领域，无不响应了接受理论提出的挑战。"① 在以后二十年间，它东进西渐，在全世界美学界产生了广泛的影响。

第一节　接受美学的诞生背景和传播概况

接受美学诞生于六十年代的联邦德国，并非偶然，而是有其特定的社会、历史、政治、文化的背景的。

第二次世界大战结束后，联邦德国人民反战情绪强烈，集中精力于经济腾飞，思想情绪上普遍弥漫着非政治化倾向。与此相应，文艺批评和美学也形成了一股远离社会和现实的形式主义思潮，其理论代表便是施泰格尔和凯塞尔为代表的"文体批评"

---

① 《接受美学与接受理论》，第 275 页，辽宁人民出版社 1987 年。

或“内涵诠释”学派。该派在六十年代之前始终在联邦德国文艺理论和美学界占统治地位。它把文学作品看作一个脱离经验现实的独立自足的结构，认为文艺理论批评的任务就是要对作品的纯语言、形式结构作出美学的分析和阐释，而反对用政治、经济、思想史乃至心理因素来分析说明文学作品，这样就切断了文学同现实历史、同经验世界的血肉联系。

但是，进入六十年代后，情况发生重大变化。国际局势的动荡分化和国内矛盾的日益加剧，引起意识形态领域中新旧价值观念体系的巨大冲撞；经济“奇迹”的停滞造成人们对美好前景期待的破灭；纳粹复仇主义抬头激起了人民的义愤；法兰克福学派“社会批判”思想与“造反理论”在青年一代中被广泛接受；西欧各国的以教育制度为突破口的声势浩大的反传统、反权威、反资本主义的青年学生运动的波及，使联邦德国也出现大规模的学潮。在这样一个历史背景下，社会的意识形态领域中政治化倾向重新抬头，并迅速取代了非政治化倾向而居于主导地位。这样一种政治化的社会心态给各种学术文化思潮、包括文艺理论和美学都打上了鲜明的印记。六十年代“倾向性”文学艺术的全面复苏便是一个重要的信号。“文体批评”派因无法面对大量新的文艺现象而受到严重挑战，陷入困境。正是这种理论危机呼唤着新的美学。于是，接受美学应运而生。

接受美学的创立者是联邦德国康士坦茨大学的几名中青年学者、教授，他们是尧斯、伊瑟尔、斯特利德、福尔曼和普莱森丹茨等。这个非正式学术团体后来被称为“康士坦茨学派”，其最主要的理论代表便是尧斯和伊瑟尔。

康士坦茨学派之所以能一鸣惊人、一呼百应，是因为他们提出的接受美学，正确地选择了克服上述理论危机的最佳的“突破

口”。这个“突破口”就是所谓的“文学史悖论”。文学像“文体批评”派所认为那样,有着自身独立的审美特质和形式的演进,但同时又同“一般的历史”,即经济、政治、思想、文化史的发展休戚相关,并从根本上受制于这个“一般历史”的进程。怎样克服审美与历史不可两全的矛盾,把文学的审美自主性与历史依存性有机地统一起来,这就是无数美学家苦苦思索而不得其解的一个“谜团”,这也就是“文学史悖论”这个命题的内涵。接受美学就从这样一个美学难题入手,从观赏者接受的角度来沟通美学和历史这两极,以全面地辩证地把握文学艺术的本质。尧斯在1967年轰动一时的《文学史作为向文学理论的挑战》一文中指出,如果按接受美学的方法去考察文学发展,“那么,文学史研究的美学方面与历史方面的对立便可不断地得到调节。这样,曾被……割断的过去的文学现象到现在的经验之间联系的线索,便又被重新连接起来了”①。这一设想得到了完满的实现,即把形式主义与历史主义有机地结合起来,并证明这是克服美学危机的必由之路。十年之后,尧斯回忆当初的成功的奥秘时,吐露了这一“天机”:“由于世界范围的语言学结构主义的成功和最近结构人类学的胜利,在旧的人文学科中,一个摆脱历史的理解模式的转折首先变得明显起来。在这个时候,同样明显的是,一个新的文学理论获得成功的最好契机,将不是靠超越历史,而是就在利用对艺术所特有的历史洞察中到来。不是那种业已完善的类型学、封闭的符号体系和形式主义的描述模式等等万应灵药,而是历史的探索,才凭藉问与答的解释学本身来公正地处置作者、作品和公众的生产和接受的动力学过程。这种历史的探索要想更新

① 《接受美学与接受理论》,第24页。

文学研究，引导它走出在实证主义那儿搁了浅的文学史研究的死胡同。”[1]

康士坦茨学派诞生以后，以其生气勃勃的进取姿态活跃于国际文坛上。尧斯和伊瑟尔的著作被译成多种文字，在欧美国家广为传播。短短几年内，接受美学迅速东进西渐，走向世界，在与各国美学思潮、流派的撞击、交融中，得到了多向度的发展，从而汇合成一股更为强盛的富有活力的潮流。下面分别简述这股潮流的四个主要分支。

首先是民主德国的接受理论。

民主德国的学者虽然对联邦德国学术界的接受美学从一开始就十分关注并抱有浓厚的兴趣，但是，意识形态的分歧，又使他们对这一理论抱有戒心，所以东西德学者之间曾发生过一场论战。这场论战，就其内容本身来说，意义不很大。它的真正意义在于，通过论争，接受美学的基本思想渗透到了民主德国美学界。民主德国学者们力图用马克思主义的观点吸收、改造接受理论，或者说，把接受美学马克思主义化，纳入马克思主义美学的整体之中。这种努力集中反映在瑙曼等人编撰的《社会—文学—阅读》一书中。

瑙曼等认为，接受美学的基本思想在马克思主义创始人那儿已奠定了基础，同时，马克思主义把接受只作为文学活动总过程中的一个环节来把握，不像联邦德国的接受美学那样把接受强调到决定一切的高度。瑙曼等以马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中关于生产产生消费、消费又影响生产的辩证思想为指导和出发点，在创作与阅读，作家、作品与读者的相互影响中，

---

① 尧斯：《审美经验和文学解释学》“序言”，明尼苏达大学出版社 1982 年。

对文学的交流和发展作总体研究。他们认为,一方面,作家生产作品,作品以书籍的形式进入流通领域,在接受中成为读者占有和消费的对象,其中生产、作家、作品是文学交流的出发点,读者、接受是交流的终点;但另一方面,消费也影响生产,文学交流因而呈现一种逆向流程,接受也刺激文学生产,读者也创造作家,影响作家的创作。这样,读者、接受又成为文学交流活动的一个新起点,在一定意义上也是推动文学发展的一个决定性因素。因此,把文学接受问题纳入文学科的研究范围是题中应有之义。但是,在生产与消费两者关系中,生产一般是决定因素,因此,研究文学接受只能作为马克思主义美学的一个重要方面,而不是主要方面,更不是唯一的方面。这样,就确立了接受美学在马克思主义美学体系中的地位。

民主德国学者的接受美学还比较集中于文学社会功能问题的探讨。所谓文学的社会功能,是指文学对个人、集体、社会阶级、阶层和社会整体的意识所产生的影响。但是,文学作品功能是通过接受实现的。瑙曼等认为,按接受美学的观点,文学作品自身具有"功能潜势",即发挥一定的社会功能的潜在可能性;这种"潜势"只有通过读者的接受,才能得到实现,所以读者是功能潜势的实现者。形式和内容一起构成文学作品的功能潜势的载体。"写什么"和"怎么写"共同决定着作品的功能潜势。至于功能潜势的实现,则有待于处于社会关系中的读者来完成。由于社会关系是不断变动的,读者的接受也是千差万别的,作品发生影响的方式和程度因而是随时空和接受者的不同而相异的。一句话,文学的社会功能是随着具体的接受条件的变化而变动的。

其次是苏联的艺术接受理论。

1968 年,苏联著名文艺理论家梅拉赫发表了《综合研究艺

术创作的途径》和《构思——电影——接受·作为动态过程的创作过程》等文章，在苏联首次提出了“艺术接受”的概念，并指出：“艺术接受是迫切的学术问题之一，也是最复杂的学术问题之一。”以后他又发表了《作家的才能和创作过程》和《艺术接受》等专文，对艺术接受的实质和规律发表了见解，提出了进一步研究的提纲。同一时期，苏联另一些重要的文艺理论家和美学家，如赫拉普钦柯、卡冈、鲍列夫、盖伊、米亚斯尼科夫等也纷纷撰文探讨艺术接受问题。1971 年，苏联出版了这些学者的论文汇集《艺术接受》。这样，接受美学的苏联学派就诞生了。

苏联学者对艺术接受理论的见解和贡献主要体现在以下四个方面。

第一，他们认为，艺术接受是整个艺术创作过程的有机组成部分和不可缺少的环节。艺术创作是从作者构思、写作直到读者接受这样一个完整的过程。艺术家与接受者的关系不只从读者接受作品开始，而是贯穿整个创作过程的始终，也可以说，这过程是艺术家与读者不断交互作用的动态过程。具体来说，艺术家从最初的酝酿和构思到写作、修改、完成作品，始终要同想象中的读者打交道，每个作家实质上心中都有意无意地悬着自己的“接受模型”，并且在不同程度上依靠着这种“接受模型”。这是联邦德国和民主德国的学者较少触及的。

第二，在强调艺术接受的重要性的同时，苏联学者并未走到“读者决定一切”的极端上去。他们反对把艺术接受绝对化，反对把接受从“构思——作品——接受”的动态过程中割裂出来，以至于把它看成不受作品构思和内容制约的纯然独立、任意的行为。他们认为，读者的接受是以作品为前提的，必然受到作品本身的制约，接受不等于再创造。作品所提供的基本形象仍然是一

种客观存在,任何阅读中产生的变形仍然是作品形象的变形,一切变形都不会超过作品形象所提供的可能性的范围。重要的艺术作品总要反映不同的生活倾向,揭示不同的生活特点,这就为各种不同的而又相对忠实的接受、理解和阐释提供了前提、方向和暗示。作品的这种导向作用表明读者的接受不可能是纯主观任意的"再创造",而是要受到作品内在实质、结构、特征、创作潜能等的制约。这种强调文本对接受的主导作用的观点,显然不同于联邦德国学者更突出读者再创造作用的看法。

第三,有些苏联学者还对艺术接受的心理机制进行了有益的探讨。如鲍列夫还归纳出艺术接受的三个心理结构层次:(1)视觉、听觉和其他感觉在艺术接受过程中的相互作用;(2)艺术接受的寓意性和联想性,如与一定艺术文化进行对比、非艺术的联想、对生活感受的回忆等;(3)艺术接受同时与联想的联系,包括对某一文本现在、过去和未来的接受等。艺术接受是这三个层次的心理活动的相互交织、影响、共同作用的过程。这类研究,弥补了德国学者在这方面研究的薄弱和欠缺。

第四,苏联学者也开始把艺术接受同文学研究结合起来。七十年代以来,他们十分关注古典作品的历史命运和生命力的问题,认为一部古典的优秀作品有着久长的生命力,能在不同时代发挥极不相同的功能,这种文学现象的产生,既与不同时代、阶层的读者的不同接受有关,也同作品的内在本质和结构相关,是这两个因素的共同作用的结果。不同时代读者对同一部作品的不同理解和接受,在很大程度上取决于作品本身的艺术概括同读者接触到的新的生活现象之间的相互关系。因此,艺术作品在不同时代的接受中虽然自身基本属性和面貌未变,但其内在的多义性得到了阐发和展现,其艺术概括扩展了作用范围,因而在

读者面前又具有了新的面貌。另一方面，不同时代的精神需求和读者的审美意识、趣味也对同一作品的接受、理解发生着深刻影响。正是作品内在特质与读者审美需求之间的复杂关系，决定着作品的历史命运。从作品特质与读者接受的关系上，而不只是从读者接受单方面来说明艺术作品的历史生命力，这是苏联学者的独特贡献，也是他们的辩证之处。

第三是美国的"读者反应批评"。

在美国，接受美学被称为"读者反应批评"，它作为一个学派，也有不少成员。但观点比较系统、影响最大的是费希、卡勒和霍兰德。

斯丹利·费希的接受理论又称"感受文体学"（affectivestglistics）。他提出了"那种把读者当作一种积极地起着中介作用的存在而予以充分重视，并因此把话语的'心理效果'当作它的重心所在的分析方法"，即读者反应批评方法。①

费希首先提出"意义是事件"的重要论点。他指出，阅读是一种活动，一件读者做的事，而意义或理解则是阅读的最终结果。他举了几个意义模棱两可的句子为例子，对读者读这些句子的一步步的细微经验作了细致的描述，如猜测、失望、怀疑、寻找、希望、困惑……他得出一个十分有趣的论点：这些句子没有提供陈述性的内容，即不是明确的信息的载体，但它们仍有"意义"，这意义显然不再是句子内容的客观含义，而是读者阅读的经验。"这个句子不再是客体，不再是独立存在的事物，而是一个事件，一件在读者参与下发生在他身上的事情。在我看来，这个事件，

① 参阅《读者心中的文学：感受文体学》，《读者反应批评》1980年英文版，中译文载《外国文学报道》1987年第1期。

这一发生的事情——而不是其他,既不是对它的评议,也不是可以从中得到信息——才是这个句子的意义。"就是说,句子的意义就是读者的阅读事件。不仅词、句子,而且段落、章节、小说、剧本、诗歌等的意义都是如此,都应看作"读者在一个接一个读这一系列词的时候不断发展的反应"。阅读事件不是一个固定的反应,不是针对某一词一句的单独反应,而是一个"阅读经验的时间流",是读者在阅读中不断体验和反应的过程。费希把这种读者对作品的反应和经验即意义称为"意义经验"。读者反应批评就是对这种"意义经验"的分析。

费希一开始就把文本的意义放到了读者身上,放到了读者的反应、经验上,读者成为文本意义的生产者,而文本本身则不提供意义。这是对结构主义的意义存在于作品中的传统命题的一个反拨。但他并不承认自己这个主张是主观主义的。他认为,读者阅读时产生的意义经验固然是一种主观的个人反应,但在作出这种反应时还有另外的力量对之加以制约。他借用了当代语言学"能力模式"的观点,那就是人们能对从未遇到过的句子进行理解和加工的能力,这种能力以先于实际语言经验的"能力模式"或者"内在化了的规则体系"的方式指导、制约着人们的语言活动。这种沉淀于每个人心理上的语言规则体系是使人际语言交流成为可能的关键力量。

此外,费希又吸收了沃德霍的"语义能力"的观点。这种能力与上述内化的语法规则体系构成的能力不同,"它是一种能够决定选择可能性并且因此也能够决定反应可能性的语言经验的储备",一种语义知识的积累。"语义能力"也对阅读反应起着潜在的制约、规范作用。这样,读者的反应虽然不会都一样,但至少在许多方面受上述两种能力的限制,而且有一定的可理解、交流的

共同性，对读者的阅读反应和经验的描述也才有可能进行。

那么，读者反应批评所要描述的是什么样的读者的经验意义呢？是批评家自己呢，还是某个个别读者？费希根据前述观点，只能推出"我的读者是一种思维的产物，是一种理想的或理想化了的读者"，即"有知识的读者"的结论。他对这种读者要求极高，认为他应是"(1)一个对构成那篇作品的语言运用自如的说话者；(2)一个完全掌握了'一个成熟的听者竭力想理解的语文知识'的人；(3)'一个具备文学能力的人'，换言之，他具有足够的阅读经验，以至于把文学话语的各种特性全部内在化了"。这样的读者哪儿去找呢？费希只好把他自己设想为这些条件的具备者，当然，也可以说包括所有够格的批评家在内。不过，对这样的读者的额外要求是要尽量遏制自己阅读反应中个人的、特殊的、时尚的色彩成分，以便保持更多的合乎规范的反应。至此，费希的读者反应批评可以简单地归结为批评家对自己个人的阅读经验的忠实描绘，虽然他深信这种描述必定具有普遍性。

值得指出的是，费希的这种批评方法明确否定了价值判断，他说，"我的方法的目标不是评价而是描述"，只是"客观地"描述自己的感受、体验。这种观点由于把接受美学推到了极端，即使在美国也受到许多批评。

乔纳森·卡勒是读者反应批评的另一位代表人物，他的观点不像费希那样走极端。同时，卡勒对阅读行为本身不感兴趣，而只对支配阅读行为的读者的潜在能力感兴趣。

卡勒是从读者阅读文学作品的需要和能力出发来界定文学作品的特性和意义的。他说："文学作品具有结构和意义，其原因在于人们用一种特定的方式来阅读它，在于这种可能的特性，

隐藏在对象自身之中，被运用于阅读活动中的叙述原则所现实化了。"[1] 就是说，文学作品的结构、意义、特性只是一种潜在的可能的特性，只有当读者按文学的叙述原则去读它时，这种可能性才变为现实性，作品才真正成为文学作品了。据此，他肯定了这样一种说法："当一串连读的单词被看成是一部文学作品的时候，它就具有这些特征。"正是阅读文学作品的方式才使一个文本成为文学作品的。卡勒认为，读者之所以能按文学的方式阅读文本，乃是他的文学能力所决定的，这种能力是他阅读文本并使文本成为现实的文学作品的前提条件。因为"把一部文本当作文学作品来阅读并不是要把读者的脑子变成一片空白，毫无先入之见地去读它；读者必定会带着他自己对文学叙述作用的理解去读它，这种理解告诉读者该寻找什么"。卡勒把这种阅读前的"先入之见"看成一种"文学能力"。他以语言学的"内在语法"论来说明这一点。他发现，使用某种语言的人，精通了这种语言的语音、句法和语义的规则(不是理论上，而是实践上)，他就能把说话者一串连续的语言变成有意义的句子，虽然这句子以前他并未接触过。这里，起关键的构成作用的是积淀在听话者心理层上的"内在语法"，或语言能力。同理，阅读文学作品时起构成性作用的是"文学的'语法'"，是内化于读者心中的"文学能力"，"这种'语法'可以让他把连续的语言变成文学的结构和意义"。"文学能力"是阅读文学作品、也是构成现实的文学作品的先决条件。

---

① 卡勒:《文学能力》，载《读者反应批评》1980 年英文版，中译文载《外国文学报道》1987 年第 8 期。以下有关卡勒阅读理论的引文均出于此文，不再另注明。

卡勒把更多的精力放在“文学能力”本身的研究上，把“文学能力”看作是一种文学接受的“习惯系统”。他认为，文学是以语言为基础的第二层次的符号体系，第一层次是语言符号体系，如果读者只有语言知识而无文学知识，那就会“在接触文学作品时产生一定的距离”，进不到第二层次，“为了识别一致性的各个层次，使之在‘文学上追求’的总标题或主题下相互关联，读者必须有相当多的有关读诗习惯方面的经验”。这种文学阅读习惯能引导读者用新的方式看待语言，使同样的作品得到一系列新的文学的解释。他强调指出这种习惯不是个人的“主观联想”，而是“用说得通的习惯来证明是正确的。这样的习惯是构成文学惯例的因素”。可见，这种文学惯例是约定俗成的，为大家公认和应用的，在一定范围内是共通的，可交流、可理解的；它不是某个个人独有的习惯，而是一种群体性的“习惯系统”。文学作品作为一种语言，“只有在与一种被读者接受的习惯体系发生关系以后，才会有意义”。

不过，卡勒并非那种墨守陈规、死死抱住读者习惯系统不放或屈从于这个习惯系统的理论家。相反，他竭力主张文学创新，以不断抵制、打破读者的旧习惯系统，建立新的习惯系统。他的结论是：“文学效果取决于这些习俗惯例，而文学的演进则是通过旧的阅读习惯被取代、新的阅读习惯的发展得以实现的。”显然，卡勒这些观点是比较辩证的。

此外，诺曼·霍兰德以精神分析学为基础的读者反应批评也很有影响。

霍兰德被认为是“美国最重要的精神分析批评家”①。他同

① 见《20世纪世界文学百科全书》霍兰德条。

时也是一位读者反应批评家。霍兰德的主要兴趣在于把个人反应当作精神分析的对象。从《精神分析学与莎士比亚》至《批判的我》,霍兰德一直在朝着越来越注重读者反应的批评方向发展。霍兰德自己也承认:"我的真正的兴趣从未离开过读者反应问题。"[1] 也正是因为如此,霍兰德的批评方法才被称作为读者反应精神分析批评。

在具体做法上,霍兰德把读者反应批评的某些理论和方法置入精神分析批评的框架中,试图运用精神分析学的理论来分析阅读过程和文学反应的原动力,以解决读者与文本之间的关系问题。他认为,读者与文本的关系是一种本我幻想与自我防御的关系,也就是说,文学作品把读者的潜在愿望和恐惧转变成了社会可以接受的内容,因而可以给读者带来快乐。霍兰德把文本看作是一种掩体,一种具有掩饰作用的信码系统,但同时又将文本看作是作者与读者之间相互沟通的场所。

近年来,霍兰德的批评理论又有所发展。他认为批评已成为一种对话。这种对话从理论上说没有结尾,没有终结。所谓的结论总是暂时的、有条件的,它依赖上下文,依赖同行的评价,依赖未知的未来的发展。批评家应该加入到那种永不停息的讨论之中,从他人的阅读中学到东西并为他人的阅读作出贡献。

美国的读者反应批评学派的其他成员还有简·汤普金斯、迈克·里法泰尔、戴维·布莱奇等人。他们的批评观念和方法在美国产生了广泛影响,至今仍在发展之中。

---

① 《霍兰德的主要观点》,第2页。

第二节　尧斯的效果史观和审美经验论

尧斯（Hans Robert Jauss，1920—）是联邦德国康士坦茨大学法国文学教授，接受美学的主要创立者和代表之一。

尧斯是作为法国文学专家走上接受美学论坛的，所以，他对文学史研究的关心胜于对理论本身的关心。从《文学史作为向文学理论的挑战》起，他的一系列论文都围绕文学史研究这个中心课题，接受美学的理论要点就在这些研究中产生。这些论文后来汇集成《论接受美学》一书于七十年代初出版，可以代表他第一时期的思想。第二时期，是他接受美学思想发展深化的时期，研究的中心课题移向审美经验及其历史，以 1979 年出版的《审美经验与文学解释学》一书为代表作。现拟按两个时期分述尧斯的美学理论。

一　对“文学史悖论”的解答

第一时期，尧斯接受美学理论的中心目标是解决所谓“文学史悖论”，即批判种种把文学与社会历史、对文学的美学思考与历史思考对立起来、割裂开来的错误倾向，重建文学与历史之间的本质联系。①

尧斯重点论述了自己对“文学的历史性”的独特看法。在这

① 以下有关尧斯论述“文学史悖论”问题的引文，除另行注明外，均出自《文学史作为向文学理论的挑战》一文，见尧斯的《论接受美学》明尼苏达大学 1982 年。

个问题上，他首先批判了实证论的“历史客观主义”的观点。实证论的文学史观，认为文学的历史性就在于“对独立绝缘的过去所发生的一系列事件作‘客观的’描述”，以为把大量文学现象按其时间上发生的先后次序作编年史式的排列就获得了“历史性”。尧斯断然否定了这种观点，指出，“传统文学史所包容的无限增长着的大量文学‘事实’”，“只是被收集起来分了类的过去，所以根本不是历史，而是伪历史。任何人，若将一系列这类事实看作文学史一个片断的话，他却混淆了艺术作品与历史事实的重要特点”。他认为历史事实的历史性在于它们处于一定历史因果关系的客观系列中。而文学“事实”却不是这样。一方面，作品体现了艺术家创造的特性和意图；另一方面，作品对读者的影响和效果也是这一“事实”不可分割的一部分。所以“文学事实”不是一种纯客观的历史性因果锁链，而是包含着两种主体(作家和读者)的参与和介入。它的历史发展并非完全由它本身决定的，而是由作家、作品、读者之间、主客体之间多重交互作用决定的。据此，实证论的历史客观主义的文学史观，就既“忽视了艺术家的特性”，也忽视了读者这个举足轻重的因素，因而就“忽视了文学独一无二的历史性”。其实质，就是把文学史变成一个“封闭系列”，“把文学史降低到一种‘事实’的地位”。

同时，尧斯又批评了形式主义的文学史观。他肯定了形式主义美学对实证论的某种超越：形式主义方法使上述封闭、分立的文学作品系列“互相联接起来，发现诸功能和形式发展的交替关系”，把文学史描绘成一个新旧形式斗争、更替的“形式演变史”。这就把分散的文学事实纳入一个动态发展的“历史”过程中，而且也在一定程度上体现了文学的审美特征。但是，这种文学史观

在根本上仍然是封闭的，它把文学发展仅仅归结为形式自身的发展，割断了文学与社会、与其他思想文化形态的密切联系。尧斯指出其“弱点”在于，“仅仅是（新旧形式的）对立和审美的变化不足以解释文学的生长，文学形式的方向问题始终无法回答，为自身而进行的（形式）创新并不孤立地组成艺术的特性，文学发展与社会变化之间的关联也并不单由于它的否定而从地球表面消失”。正由于它“把文学的历史属性归结为文学变化的单维现实（单纯形式变化），就限制了对这些变化的历史的理解”。

尧斯认为，要克服形式主义、实证论的历史客观主义和马克思主义反映论的局限性，唯有依靠以读者为中心的接受美学。他说：“文学的历史性并不取决于对 post festum（过去神圣的）‘文学事实’的组织整理，而毋宁说取决于由读者原先对文学作品的经验。”他的基本思路是把读者不断变化着的视界引入文学史，以解决文学发展中审美标准何以不断更新的理论难题。他说：“在接受过程中，永远发生着从简单接受到批判性的理解，从被动接受到主动接受，从已被承认的审美标准到超越这种审美标准的新的生产性转换”。具体来说，他是依靠读者的审美期待视界及其改变这个中心概念来描述作为接受历史的文学史的。这样他就引进了“期待视界”这个曼海姆和波普尔已使用过的概念，通过这个概念，他既把作家、作品与读者连接了起来，又把文学的演变与社会的发展沟通了起来。

所谓“期待视界”，是指文学接受活动中，读者原先各种经验、趣味、素养、理想等综合形成的对文学作品的一种欣赏要求和欣赏水平，在具体阅读中，表现为一种潜在的审美期待。期待视界主要有两大形态：其一是在既往的审美经验（对文学类型、形式、主题、风格和语言的审美经验）基础上形成的“较为狭窄的

文学期待视界”;其二是在既往的生活经验(对社会历史人生的生活经验)基础上形成的“更为广阔的生活期待视界。这两大视界相互交融构成具体的阅读视界。

期待视界既是阅读理解得以可能的基础,又是其限制。尧斯说:“一部文学作品,即便它以崭新面目出现,也不可能在信息真空中以绝对新的姿态展示自身。但它却可以通过预告、公开的或隐蔽的信号、熟悉的特点或隐蔽的暗示,预先为读者提示一种特殊的接受。它唤醒以往阅读的记忆,将读者带入一种特定的情感态度中,随之开始唤起‘中间与终结’的期待,于是这种期待便在阅读过程中根据这类文本的流派和风格的特殊规则被完整地保持下去,或被改变、重新定向,或讽刺性地获得实现。”尧斯将作品的阅读理解过程看作读者的期待视界对象化的过程。

尧斯进一步认为,在文学史上,一部部作品,作为一个个“文学事件”,它们的“相关性”“基本上是以当代和以后的读者、批评家、作者的文学经验的‘期待视界’为中介得到统一的”。这就是说,孤立的文学作品是借助于作者与读者(包括批评家)的“期待视界”获得关联和统一的,而这种关联和统一体现了“文学事件”特有的历史性,构成了文学接受的历史之链。尧斯在此一方面继承了伽达默尔关于艺术的存在方式包括其观赏者的观赏活动在内的本体论解释学思想,把文学作品的存在方式看成为包括读者阅读活动在内的“文学事件”;另一方面发展了伽达默尔的“效果历史”理论,提出了建立新的接受文学史或“效果历史”的基本原则。他想要把一部文学史描绘为新作品与读者原有期待界从矛盾(审美脱离)到统一(通过“视界的改变”来克服距离,再从新的矛盾到新的统一)这样一个不断打破旧平衡、建立新平衡的“效果”历史过程。这个过程包括主客体两个方面。文学作品作

为审美客体，它内在的意义，是通过读者在接受中“视界的改变”而得以实现的，“对深藏在作品中、并在其历史的接受阶段中得以实现的意义来说，当它向理解的判断（指读者——引者）显示自身时，它是潜能的连续展开”。作品潜在意义是在读者视界的历史改变中逐步显示出来并实现自己的。而从接受主体来看，也须在世代相续的理解中不断改变自己的视界，并与作品所代表的作者和传统的视界达到某种程度的“视界的交融”，才能深入理解作品的底蕴。很明显，这个思路不但吸收、发展了伽达默尔解释学有关“视界交融”和“效果历史”等观点，也吸收了形式主义美学的某些成果，但它把形式的辩证运动纳入到读者接受的视界改变与交融的辩证运动中了。在这里，文学与读者关系的历史内涵就表现为，“第一个读者的理解将在一代又一代的接受之链上被充实和丰富，一部作品的历史意义就是在这过程中得以确定，它的审美价值也是在这过程中得以证实。在这一接受的历史过程中，对过去作品的再欣赏是同过去艺术与现在艺术之间、传统评价与当前的文学尝试之间进行着的不间断的调节同时发生的”。就这样，尧斯利用“视界的改变”和“交融”等范畴把文学史的框架搭建在读者的接受活动的基础上，搭建在“理解”和“经验”的基础上，提出了一种新的文学史研究的构想。

尧斯并没有重犯形式主义割断文学与社会的关系的错误，而是暗中也接受了马克思主义的观点，始终把读者接受的历史同社会的“一般历史”结合起来。他指出“文学史的任务”之一在于把文学史自身看作“与‘一般历史’的唯一联系中的‘独特历史’”。他解决这个问题的途径是，对文学的社会功能从读者接受的角度加以探讨：“作品的社会效果只有在下列情况下才充分体现其真正的可能性：接受者从阅读中获得的经验进入他生活实

践的期待视界,修正他对于世界的理解并且反过来作用于他的社会行为"。这就是说,文学的社会功能是通过改变读者的期待视界实现的。"只有从这种视界改变的角度去观察,对文学效果的分析才达到读者的文学史的尺度。"这就实现了文学的效果与文学的接受之间的统一,把文学的效果史同接受史统一起来作为文学史描述的重点。更重要的,这样就解决了文学史研究中的审美方面与社会历史方面的长期对立的片面性,正如他所指出的那样,"如果文学史按照这种方式在形成一种连续性的作品和读者对话的视界中去加以考察,那么其审美方面和历史方面之间的对立就可以不断得到仲裁,那种被历史主义所割断的文学的过去面貌与现在经验之间的联系线索就会重新被加以连接"。

文学史——效果和接受的历史,这一破天荒的大胆设想,对于传统的文学史研究,不啻是一个有力的挑战,也是尧斯对解决"文学史悖论"这一难题所提出的答案。

二 读者:创造历史的力量

尧斯把文学史看成"读者的文学史",认为"文学作品从根本上讲是注定为这种接受者而创作的",所以读者在他那里就被提升到突出重要的地位。

首先,尧斯认为,"在作家、作品和读者的三角关系中,后者并不是被动的因素,不是单纯的作出反应的环节,它本身便是一种创造历史的力量"。这就是说,阅读作品的过程并不是作家与作品单向地向读者灌输形象和意义,而读者只是被动接受的过程。而是第一,如前所说,在接受活动开始之前,任何读者已有自

己特定的"期待视界",即对每部作品的独特的意向(一种高于心理反应、也高于个别读者主观理解的意向),尧斯有时称之为对某类作品的"前理解"(pre-understanding)。这一概念来自海德格尔。这种阅读前的意向和视界,决定了读者对所读作品的内容和形式的取舍标准,决定了他阅读中的选择和重点,也决定了他对作品的基本态度和评价。第二,读者对作品意义有着独特的理解和阐释,其接受是"阐释性的接受",这就必然带来"阐释的主观性问题,不同读者的鉴赏趣味或读者的水平问题",造成一千个观众心中就有一千个哈姆雷特。第三,阅读又是读者想象性再创造的过程。一部新作品的文本"为读者唤起熟知的来自较早文本的期待和规则的视界,那样,这些较早的文本就被更动、修正、改变,或者甚至干脆重新制作了"。这是尧斯对审美期待"视界的改变"的心理学描述。当新作品唤起读者对同类或有关作品的过去的审美经验和意象时,读者会把过去的经验视界与眼前的作品所体现的新视界作出想象的对比;当他接受新作品时,实际上已对自己原先的视界和意向进行了调整和改造,甚至"重新制作"了。实质上,审美视界的改变,不仅是由作品"唤起"的,而且是读者的创造性想象和认知参与的结果。第四,从更高的历史学层次来看,一部作品的艺术生命的长短,在某种意义上也取决于读者的接受。有些作品开始红极一时,结果很快就被人遗忘了;相反,有些作品也许起初并不引人注目,但在以后某个历史时刻突然又大走红运。其原因在于读者的需要。可见,"一部文学作品的历史生命如果没有接受者的积极参与是不可思议的。因为只有通过读者的传递过程,作品才进入一种连续性变化的经验视界"。这样,尧斯就确立了在文学活动三环节中读者的不可或缺的重要地位。

其次,更为重要的是,尧斯认为文学作品的意义本身,不只是作者所赋予的,或作品本身所囊括的,也是包括读者阅读所增补和丰富的。尧斯形象地指出:"一部文学作品并不是独立自在的,对每个时代每一位读者都提供同样图景的客体。它并不是一座独白式地宣告其超时代性质的纪念碑,而更像是一本管弦乐谱,不断在它的读者中激起新的回响,并将作品文本从语词材料中解放出来,赋予其以现实的存在。"这就是说,文学作品的意义并不是永恒的不变的,也不是纯客观的,对所有时代的所有读者都完全一样的,更不是仅仅由作者意图或作品本身的结构所决定的,而是在读者的阅读中才逐步得到实现的。因此,文学作品的意义系统是一个无穷延伸的可变曲线,一个由作者和读者共同参与的主客体交互作用的动态实现模式。在这一系统中,尧斯突出了长期被忽视的读者(接受主体)参与意义创造的作用,认为文学作品的意义只有在读者的创造性阅读中才获得现实的存在和生命,否则,只不过是一堆印着死的文字符号的纸张而已。

再次,尧斯从上述观点出发,还把读者接受的期待视界形容成作品文本的"同位素"即变体,认为在作品存在的历史生命中,读者参与了作品的价值创造,一部作品的现实价值正是体现在所有读者欣赏、评论的总和之中,并提出了以超越读者原有的期待视界为标准的衡量作品的新的审美价值观。他说:"一部文学作品在诞生的历史时刻,以某种方式满足、超越、辜负或驳斥它最初的读者,这种方式显然为确定其审美价值提供了一种标准。"不过,尧斯并没有把读者参与作品价值的创造的作用推到极端,他也看到并承认作品本身内容对读者再创造的制约和规定。

三 审美经验论

尧斯后一时期的研究侧重于审美经验。之所以发生这种变化，并不是他改变了研究方向，而是深化了研究内容。因为，在尧斯看来，以艺术经验为主的审美经验是接受和接受史研究的核心问题，因而应当成为接受美学的理论基础和出发点。他早就意识到，“奠基于接受美学之上的文学史的价值取决于它在通过审美经验对过去进行不断整体化运用中所起到的积极作用”①。同时，审美经验又不是读者、观众的艺术接受经验，还包括过去艺术家创造(生产)经验的积淀，它们能成为通向未来，改造、完善世界的重要力量。他说：“审美经验不仅通过对未来经验的规划，而且也在维护过去的经验方面使不完善的世界完善化。如果不能使过去的经验在诗和艺术上发扬光大，使之理想化而成为某种纪念碑，那么，它就会在人类的道路上消失。”② 他对当时有人把经济学中生产与消费的辩证关系简单地照套到艺术领域中来的做法表示异议，因为它忽视了审美经验中介的关键作用：“假如有人想把经济学中生产与消费之间的辩证关系与艺术生产和接受的审美活动等同起来的话，就忽视了交流活动作为审美经验的第三个中介要素，那么就不可能对审美实践有完整的理解。”③因此，他认为，只有通过审美经验的深入研究，方能把接受美学向前推进。

尧斯不同意阿多诺的“否定性”社会批判美学根本取消审美

---

① 《接受美学与接受理论》，第 25 页。

②③ 尧斯：《审美经验和文学解释学》，第 10 页、“序言”第 18 页，明尼苏达大学 1982 年。

经验和愉快,或把追求审美愉快简单地归之于资产阶级文化态度的看法。在1970年出版的《美学理论》(阿多诺遗著)中,阿多诺认为艺术与社会实践的关系是否定性的对立关系,只有当艺术对社会现实的否定导致其改变时才能显示出艺术的社会功能,因此,否定性是艺术的本质,它与审美愉快无关,甚至否定这种愉快。尧斯的早期思想明显受这种否定性美学的影响,他将文学与社会的关系史看作打破旧期待视界以重建新期待视界的过程。七十年代的尧斯意识到否定性美学的可疑性,认为阿多诺的明显失误在于它否定了人类艺术审美经验的一个基本事实:愉悦。在尧斯看来,艺术审美经验中的否定性痛感并不是一般审美经验的基本感受,而只是一种特殊的艺术感受,一般审美感受的突出标志恰恰是快乐和享受。此外,艺术的否定性只是所谓"自足艺术"的特征,而自足艺术不仅是全部艺术的一部分而且是特定历史时期的产物。尧斯认为,要避免否定性美学的盲视与片面性,清除自己早期研究的偏颇,就必须以全部艺术尤其是前自足艺术的审美经验为研究的基础。这就有力地维护了审美经验在美学理论中的关键地位。[①] 由此出发,他历史地分析了审美愉快的三个基本范畴——创造(poiesis)、美觉(aisthesis)和净化(catharsis),指出这三个范畴分别揭示了审美经验的生产方面、接受方面和交流方面,它们共同动态地构成了审美经验的整体内涵。

尧斯首先考察了poiesis这一概念的历史演变。他指出,在古希腊,poiesis既是"诗",又有制造、创造的意义,它隶属于

① 以下有关审美经验的引文凡未经注明出处,均见尧斯的《审美经验和文学解释学》第一、二章。

实际生活实践；文艺复兴时期到十八世纪，这一概念的意义发生变化，它不只指完善地再现和模仿真理的能力，而且成为对作品的创造能力，一种能产生完善或完成的“美的外观”的实践能力。十九世纪，在青年马克思那里，审美成为人扬弃异化的行为方式。到本世纪，poiesis 不仅是艺术家的能力，而且成为读者的功能，艺术作品因而成为生产者与接受者共同创造的产品。尧斯这样追溯 peoisis 这一概念的历史演化，旨在显示审美经验发展到现代，必然把接受者的创造力作为重要因素，从而为其接受美学的历史必然性寻找依据。由此可见，poiesis 作为审美经验的生产方面，主要指人从自身创造能力的发挥中获得愉快。

关于 aisthesis，包括愉悦、感觉等含义，尧斯界定为审美感觉，故可译为“美觉”。美觉是审美经验的接受方面，通过审美，产生愉快。尧斯对美觉亦作了历史考察。古代审美好奇心与认知好奇心处于混沌的合一状态，所以美觉是对形象与意义的原始统一的把握；中世纪则使两者分离了；由于宗教反偶像化而对形象与意义的分离，导致美觉偏重意义而轻视形式，只能归依于对“无形的诗”这种基督教艺术的接受；文艺复兴时期彼屈拉克的作品显示出内在灵魂与外在自然的契合，从而美觉作为审美经验的接受方面，其重要性日益显著；近代自然科学的发展，对自然作精细的分割，从而整体把握自然只有依靠美觉了；近代浪漫主义更提高了静观和返归自然的地位，但这是一种对失去的过去的思恋，这就是一种回忆形式的美觉。美觉的现代形式分两条支脉：一脉以福楼拜、瓦莱里、贝克特、罗伯·葛里叶等为代表，其作品具有批评的语言学功能，旨在破坏和提出问题，从而潜在地取消审美经验产生的可能性；另一脉以

波德莱尔和普鲁斯特为代表，其作品具有一种人类共有的“宇宙论”功能，通过回忆调节，使美觉得以发生。尧斯肯定后一脉而批评前一脉。他意识到当代艺术中美被毁坏、审美经验遭到否定的倾向抬头，力图重新恢复审美经验的地位，而美觉起着重要的作用:“在这一过程中，美觉层次上的审美经验担负着抵御社会存在日益异化的重任。在艺术史上它首次担负这样一个使命：利用审美感觉的语言批评和创造功能，反击‘萎缩的经验’和‘文化工业’中处于附庸地位的语言……保存他人的世界经验，维护一个共同的视界。”这表现出尧斯企图重振艺术和对艺术的美觉，以对抗现代物质文明所造成的社会和人的异化。

尧斯提出的审美经验的第三个范畴是 catharsis，即净化。他认为这一范畴体现为艺术作品与接受者之间的交流。这一范畴最早由亚里士多德在《诗学》中论悲剧功能时提出，两千年来美学界对此一直争论不休。尧斯通过历史考察把净化看作为对接受者心灵的解放和升华。他并在《审美经验和文学解释学》第二章中对鉴别主人公与接受者相互关系的五种模式进行了详细分析，其中也包括净化模式。这个分析把审美经验的内涵在作品与接受者之间的交流中进一步展开。他说，审美鉴别形成“审美的自由观赏者与其非现实对象之间的来回摆动，在摆动中，主体在审美欣赏中经历了全部态度的范围”。这里“态度”即指五种鉴别模式:联想的、仰慕的、怜悯的、净化的和反讽的。尧斯还列表说明这五种模式的审美心理特征(见下表①):第一种联想模式一般起于较低的社会发展阶段，其决定因素在于观赏者的积极

① 尧斯:《审美经验和文学解释学》，第 159 页。

介入和参与，观赏者须通过自己的联想，用想象中的第三者充当媒介而进入角色，获得某种审美愉快；第二种仰慕模式中，主人公是圣人贤哲，接受者以此为楷模，形成钦仰的、仿效的审美心态；第三种怜悯模式，缘于主人公的不完美，观赏者由此而将自己置于主角的地位，与之同患难、共命运，形成同情等审美情感；第四种就是净化模式，其特点是接受者无论在悲剧还是喜剧中都形成并保持某种审美距离，虽与主人公同悲乐，但不是无节制的情感泛滥，而是"要控制住自己以摆脱鉴别的直接性，把鉴别升华到对所表现的事物的某种判断与反应"，这样就能使观赏者的心灵得到解放或超越；第五种反讽模式，特点是导致观赏者与作品的隔离、疏远、对立、破裂乃至失望或期待的破灭，尧斯认为这种模式在现代文学中表现得十分突出，这多少透露出他对现代西方文学前景的某种担忧。这五种鉴别模式在尧斯那里不完全是相并列的，而似乎显示出尧斯想对文学接受的历史作某种理论概括，即用五种接受（鉴别）模式来勾勒西方文学接受和欣赏的发展史轨迹，虽然他没有明确地这样说。

通过对以上三个有关审美愉快（经验）的基本范畴的考察，尧斯总结道："审美享受的态度既来自也是为了某些事物能产生这三种不同的作用。为了产生，意识在世界的产品中产生它自己的作品（即 poiesis，创造）；为了接受，意识对外部和内部各种现实知觉进行更新这种可能性的把握（即 aisthesis，美觉）；最后是对作品所提出的判断表示赞同，或在一种将来可被确认为是规范化的活动中，主体朝向一种内在主观经验的展现（即 catharsis，净化）。"[1] 在尧斯看来，艺术家主要体现为第一个范

[1] 尧斯：《审美经验和文学解释学》，第35页。

畴(创造),但他也能以读者身分审视自己的作品,从而也能进入第二(美觉)、第三(净化)个范畴,并常处于三范畴的转换之中,但是其作品的意义则不限于作品的创造,而将体现在当代和后代读者的不断接受过程中。而读者的接受主要与后两个范畴有关。他认为,只有对这三个范畴、三个环节都有正确的理解,才能对审美活动的整体和全貌有完整的理解,也才能真正把握审美经验的真谛。

从突破"文学史悖论",提出接受理论,然后转向深入探究审美经验的历史、范畴和内涵,这就是尧斯所开创并拓展的接受美学之路。尧斯前期的接受美学,把海德格尔、伽达默尔的本体论解释学具体化了,并实现了本世纪美学研究重点的又一次转移,即从文本研究转移到读者的接受上来了;其研究的方法论意义有着重要的价值和影响,尤其是在历史方法与美学方法的结合方面,他作了有效的尝试。但他亦有过分强调读者和接受,相对忽视作者和创造的弱点;同时,他对与接受相关的社会历史条件的论述相对单薄;他在吸收海德格尔、伽达默尔的本体论思想并加以具体化的创造过程中,由于过分强调接受行为本身而对文学本体论(文学存在方式)的研究反显得不足。晚期尧斯的审美经验理论虽对前期忽视艺术创造的缺点作了纠正,并更有理论色彩,但是失之于死板,尤其是对审美愉悦的机械肯定走向了另一极端,从而未能揭示否定和痛苦对于审美经验的真正意义。为此,有人指责他晚期理论的保守性是有一定道理的。

鉴别主人公与读者相互作用的类型表

鉴别方式	参照系	接受部署	行为或态度类型 ＋＝肯定的 －＝否定的
联想的	游乐比赛（仪式）	安排自身进入所有角色中去	＋自由存在的喜悦（纯粹的社会性） －集体的魅力（回归古代仪式）
仰慕的	完美的主人公（圣人、贤哲）	钦佩	＋（模仿） －（拟制） ＋楷模 －训导或愉悦（解脱的要求）
怜悯的	不完美的主人公	同情	＋伦理兴趣（伺机行动） －感伤（玩赏痛苦） ＋为特殊活动而团结 －自我确认（慰藉）
净化的	（a）受难的主人公 （b）受压迫的主人公	悲剧情感的解放，自由同情的笑，心灵的喜剧性的解脱	＋无私欲、非功利的自由反应 －迷恋（幻觉中的愉快） ＋自由的伦理判断 －嘲笑（笑——仪式）
反讽的	消失的主人公和反主人公	疏远	＋有回响的创造力 －唯我论 ＋精细的知觉 －有教养的厌烦 ＋批评的反映 －淡漠

第三节 伊瑟尔的阅读现象学

伊瑟尔(Woifgang Iser,1926—)则是联邦德国康士坦茨大学的英国文学教授。他是接受美学的另一位主要代表。主要著述有《文本的召唤结构》(1970)、《隐含的读者》(1974)和《阅读行为》(1976)等。他对接受美学的贡献和研究重点与尧斯不同,他始终按现象学的思路,把阅读过程作为文本与读者的一种活生生的关系来掌握和描述,认为文学作品作为审美对象,只是在这个阅读过程中动态地被构成的。他说:"文学作品有两极:可将它们称为艺术的和审美的;艺术的一极是作者的文本,审美的一极则是由读者完成的实现","作品本身既不等于文本,也不同于文本的实现,它必须被确定为两者之间的中途点上"[①],换言之,"文本与读者的结合才产生文学作品"[②]。所以,伊瑟尔的全部理论就是研究在阅读行为中发生的文本与读者之间的相互作用和关系。就此而言,伊瑟尔的理论有两大要点尤其值得注意:(1)"文学作品是一种交流形式。"(2)"审美反映论植根于文本之中。"[③]

---

① 伊瑟尔:《文本与读者的交互作用》,见《文本中的读者》,普林斯顿大学1980年,中译文载《上海文论》1987年第3期。

② 伊瑟尔:《阅读过程:一种现象学的论述》,见《隐含的读者》第11章,约翰·霍布金斯大学1974年。

③ 伊瑟尔:《阅读行为》序言,约翰·霍布金斯大学1978年。

一　本文的召唤结构:隐含的读者

先说本文这一极。伊瑟尔在创立接受理论之初就提出了文本的"召唤结构"一说。他在六十年代发表的《召唤结构》一文同尧斯的《文学史作为向文学理论的挑战》一样,在理论界和大学生中都引起过轰动。该文提出的基本思想在以后十几年中他一直坚持不变,并逐步加以发展。

在伊瑟尔看来,文学文本是在读者阅读过程中才现实地转化为文学作品的,文本的意义也是由于读者的参与才得以现实地构成和变化。在此,文本就具有一系列根本特征。首先,文本具有结构上的"空白"和未定点。他说:"文本和读者的相会使文学作品真正进入存在,但这种相会决不可能被准确地定位,当它既不等于文本的实现,又不等同于读者的个别意向时,它总会留下有待填补的空白部分。"① 在此,伊瑟尔吸收了英伽登的现象学理论,认为文学文本只提供给读者一个"图式化视界"的框架,他说:"文学对象进入存在是通过多样的视界展现的,正是这些视界构成了文学的'客体',并同时为读者的解读提供了一个具体形式。我们将追随波兰哲学家英伽登所创造的术语,把这种视界称为'图式化视界'(schematized views)。"② 在伊瑟尔看来,这个由"图式化视界"所构成的框架无论在哪一个方向和层次上都有许多"空白"和未定点,有待于读者在阅读过程中填补和充

① 见《隐含的读者》第 11 章。

② 伊瑟尔:《未定点与读者反应》,见牛顿编《20 世纪文学理论》第 229 页,伦敦 1988 年。

实。伊瑟尔说,"文本的意义依赖于读者的创造性并且要靠其想象去填补文本中的所谓空白,也就是说,在一个文本中存在着悬而未决或尚未提到的东西需要填补"①。换言之,所谓"空白",就是指文本中的未定点,亦即未实写出来的或明确写出来的部分,它们是文本已实写出的部分向读者所暗示或提示的东西。伊瑟尔认为,这种"未定点"和"空白"存在于文学文本的各层结构中,最明显的是存在于情节结构层上。他说,"情节线索突然被打断,或者按照预料之外的方向发展。一般故事集中于某一个别人物上,紧接着就续上一段有关新的角色的唐突介绍。这些突变常常是以新章节为标记的,因此,它们被明显的区分开来",这就造成情节上的中断或"空白"。伊瑟尔认为,这种"空白"和未定点乃是一种倾向于达致文本与读者交流的可能性,因为"空白"和"未定点总是允许人们把自己的经验和文本所意欲传达的东西连结起来的可能性,无论何种情况,由于文本和读者的交流已经发生,未定点总是倾向于消失"②。因此,"空白"与未定点并非仅仅被动地等待读者填补,而恰恰是"一种寻求缺失的连接的无言邀请"③,即请读者自己把"空白"填上,把未定点确定下来,把情节接上。除情节外,在人物性格、对话、生活场景、心理描述、细节等各个方面,文学文本都有、也应有许多"空白"和未定点,它们是吸引和激发读者想象来完成文本、形成作品的一种动力因素,"如果读者已被提供了全部故事,没给他留下什么事情可做,那么,他的想象就一直进入不了这个领域,结果将是,当一切都被

① 见《隐含的读者》第 11 章。

② 伊瑟尔:《未定点与读者反应》,见牛顿编《20 世纪文学理论》第 228 页。

③ 见《本文与读者的交互作用》。

现成地设置在我们面前时，不可避免地要产生厌烦"[1]。所以，"空白"不仅不是文学文本的缺点，而恰恰是它的特点和优点。据此，伊瑟尔认为，"各种空白必然被开发，并以一种特殊的方式提供一种解释的自由游戏，在这种方式中，各种视界相互联系在一起。'空白'给读者以构筑其自己桥梁的机会，使他能与那些对他尚未呈现出来的对象的不同方面建立联系。这对于填补本文的'空白'十分重要"[2]。

文本不仅有"空白"，而且有"空缺"。伊瑟尔区分了这两个概念，他把"空缺"看成一个与读者阅读行为同时展现的动态概念。他认为，文学文本是由语词组合的句子构成的。句子作为文本的一个层次的单位，指向某种虚构世界的相关物或图景，这些相关物(图景)在读者阅读过程中随着句子的前后连接而逐渐展开为整个虚构的世界。如一个叙事文本，就是由各种图景构成的，这些图景勾划出作者观点的轮廓，也暗示了读者想象的线索。

包含着各种图景(片断)的文本的句子在阅读时间流中，通过读者视点的前进而逐步展开、转换、交织、整合，形成图景的网络系统，其中，每一种图景打开了对其他图景的透视，也拓展了预期中的想象物的视境，因为这想象物本身是凭借"游移视点"连接的产物。在此，随着阅读的时间流的前进，随着读者视点追随叙述句子往前移动，各种图景的片断也移向一个焦点，并与先前各视点上的图景片断形成对照。各图景片断间的空白就是"空缺"。"空缺"为读者"游移的视点"建立了一个"视觉

① 见《隐含的读者》第 11 章。

② 伊瑟尔:《未定点与读者反应》，见牛顿编《20 世纪文学理论》第 229 页。

场"或"参照域"。这是阅读理解、也是游移视点的最小组织单位。这种"空缺"或各句子、各图景片断之间的不连续性是文本的语言结构造成的，它只有通过阅读的能动作用方能动态地连接，交织成一个完整的、多层次结合并互相映照的图景系统。"这样，空缺就成为建造审美对象的重要引导契机，因为它们决定了读者对新的集中注意点的看法，这个看法反过来又制约着他对先前的集中注意点的看法。……因此，这些空缺可以通过相互修正来使读者将片断连接在一个'场'中，从而能使读者从这些'场'出发来组成各种视野，然后使每一视野与先导的及后续的各种片断相适应；这一过程通过更替集中注意点和背景关系的一系列活动，使文本的图景发生根本变形，而产生其审美对象。"①

关于文本结构，伊瑟尔还提出了一个"否定性"的概念。他从内容和形式两方面来解释这个概念。在内容方面，他认为多数文学文本具有向读者所生活的社会现实中政治、思想、伦理、法律等种种现存规范挑战和攻击的功能。也就是说文学文本，常常能打破读者头脑中原先具有的旧社会意识规范。这种"否定"形成"阅读过程中轴上的动力空白"②。读者在开始阅读时往往有着某种为现存社会旧规范所束缚的视界，在阅读中，这种旧视界常被文学文本打破，即"否定"，这时会产生一种思想上的"空白"，需要通过进一步阅读获得一个新视点，改变旧有的视界，来征服这个"空白"。在形式方面，否定意味着对"前意向"（pre－intentions）的冲破。"前意向"是胡塞尔的一个现象学概念。伊瑟尔借用来说明

① 参见《文本与读者的交互作用》与《隐含的读者》第11章。

② 伊瑟尔:《阅读行为》，约翰·霍布金斯大学1978年。

文本的形式结构在呼唤着读者的某种期待。读者在对文本不断展开的句子的阅读中，会因其原先的审美经验而被激起某种期待，即期待下文会出现符合其审美经验所熟识的句子。但是，“各种期待几乎从不曾在真的文学文本得到实现。倘若实现的话，这些文本就会局限于某个给定的期待的个别化……我们非常强烈地感到，任何起证实（期待）作用的效果……在一个文学文本中是一个缺陷。因为一个文本越是个别化或证实某个它最初引起的期待，那么，我们就越是知道它的说教目的，以至于我们充其量只能接受或拒绝那强加给我们的主题”[1]。好的文学文本在唤起读者熟识的期待的同时更应“否定”它，打破它，而不是去证实它，实现它。否定与空白、空缺共同构成所谓复叠的“否定性”，这是“文学交流中的基本力量”。否定性不能明确地界定，只能被读者体验到，它是文本一个深层的动态的构成原则。所以，伊瑟尔说：“否定性充当表现与接受之间的一种调节，它发起了构成活动，这种构成活动对实现产生变形的潜在条件必不可少。在这个意义上，否定性可称为文学文本的基本结构。”[2]

总之，作为“文本中开放未决的可联接性”的空白，作为“游移视点的参照域内部的非主题性部分”的空缺和否定，[3] 这三者共同构成了文学文本的潜在结构。由于“文本中的空白诱发和引导着读者的建树活动”，而“作为文本图景和图景片断间可连接性的一种延缓，空缺标志着一种求同的需要，这样就将各种片断变形为相互作用的放射器，这些放射器随即又将读者的游移视

---

① 《隐含的读者》，第 11 章。

② 参见《阅读行为》。

③ 参见《文本与读者的交互作用》。

点组织成一个参照域"[1],又由于否定在内容和形式两方面不断地唤起及打破读者的期待视界,所以,它们共同构成了唤起读者填补空白、连接空缺、建立新视界的文本结构。伊瑟尔就称之为"文本的召唤结构"。也可以说,召唤性是文学本文最根本的结构特征,它成为读者再创造活动的一个基本前提。

关于文学文本的召唤性与读者的再创造这样一种交流关系,伊瑟尔杜撰了一个名称叫"隐含的读者"(implied reader)。这个术语并不限于指"读者",它"既体现了文本潜在意义的预先构成作用,又体现了读者通过阅读过程对这种潜在性的发现"[2];它"深深地根植于文本结构之中,它意指一个文本结构期待接受者的出现"[3]。隐含的读者不是真正现实的读者,甚至也不是理想的读者,而是一种可能出现的读者,一种与文本结构的暗示方向相吻合的读者,即受制于文本结构的读者。但它又不是单向地决定于文本的结构,它还包含着读者再创造的能动性和对作品意义的参与和实现,所以,"隐含的读者"又是对文本潜在意义实现的多种可能性。总之,伊瑟尔是从文本和读者的两极关系出发来阐明文学文本动态的、交流的结构特征。

从空白、空缺、否定,到"隐含的读者",伊瑟尔无非想说明文学文本阅读的"不对称性"是造成其召唤结构和读者再创造的根本原因。文学文本不同于其他社会交流、人际关系之处,首先在于在阅读中没有一个面对面的场景,文本遇到读者时不能针对每个读者作出自身调整,读者也不能从文本来证实他自己的感受、体验正确与否;

---

① 参见《阅读行为》。

② 《隐含的读者》前言。

③ 参见《阅读行为》。

其次，文学文本与读者的关系不像两人对话那样同特定意向或外部规定情境相关，因而就没有互相理解的参照背景的制约，它们必须在读者阅读时重新组合和再构造中确立理解的新背景，正是这种文本与读者间的“不对称性”或“不平衡性”，激发起了阅读过程中的交流，形成了文学文本的召唤性与读者阅读的创造性。[1]

二　阅读现象学

下面再看看读者这一极。如果说伊瑟尔是在与读者的关系中阐述文本的结构及其趋向于审美对象的过程，那么，他又是在与文本的关系中描述他的“阅读现象学”的。他说：“当读者利用各种各样的文本提供给他的图景（视点），以便将这种种范型与‘图式化视界’互相联系起来时，他使作品处于运动之中，正是这个过程最终产生了在他自身唤醒各种反应的结果。这样，阅读造成文学作品展示其内在的动力学特性。”[2] 伊瑟尔是从以下三方面来揭示和描述这个阅读过程的。

首先，他从作为文学作品意义单位的句子的连续展开入手。他认为句子在文本中形成陈述、意见、传达信息、建立各种图景，它们是通过它们的所指物的相互作用而具有丰富意义的，读者是踩在这些所指物的联系点上进入文本的，并不得不接受文本句子提供的既定图景，但同时，读者必然引起这些图景的相互作用，并且它们总是预示某种即将到来的事情。这些句子在读者阅

① 参见《本文与读者的交互作用》。

② 《隐含的读者》，第 11 章，以下对阅读现象的描述的引文，除另行注明外均出于此，不再注明。

读中展现为一个过程,文本的真正内容和意义就是在这过程中形成的。文本的句子唤起读者种种期待,这些期待有时又互相"侵犯"干扰,随着句子的连续伸展,读者阅读视点不断前移,他的期待视界也就不断变动,"而当这些期待引起了对将发生之事的兴趣时,对这些期待的连续修改也将对已读过的东西发生一种回顾(追溯)效果,由此,先前读过的部分现在也具有了刚阅读它时所具有的不同意义"[①]。这就是说,在阅读进行中,后面句子所展示的新的图景为我们所记忆的先前读过的东西提供了新的背景,反过来,这些新的背景又照亮了现前的新的图景,这样又引起更复杂的期待,这是一个逐渐深化的进展过程。每个句子都是对下一句句子和前面读过的句子的"取景器"。"读者在建立过去、现在和将来的相互关系时真正地促使文本展示它潜在的诸复杂关系。"这些复杂关系已不单是文本本身的原始素材,而是经过读者心灵的投射和激化的。然而,这种期待和回顾在阅读过程中不是一帆风顺的,而是时时遭阻受挫、迂回曲折的,这是因为文本的空白、空缺、否定的存在。要克服障碍,恢复期待和回顾,重建文本的连续性,就需要读者用想象来"完形"(格式塔)、填补,实现文本的潜能。

其次,伊瑟尔进而探讨了把文本各种不同的方面、视点、图景凝聚在一起的力量。他看到,阅读中,读者种种期待被不断修改,现象被不断扩展,但读者总会有意无意地去把读到的一切在动态进展中逐步组合成一个首尾一贯的统一体,这是阅读中"完形"(格式塔)功能的更重要方面。"这种'完形'由于我们自己独

① 《隐含的读者》第十一章,以下对阅读现象的描述的引文,除另行注明外均出于此,不再注明。

特的选择过程而要不可避免地带有个人色彩。因为它不是由文本提供的，它源于已写出的文本与具有自己独特的经历、自己的意识、自己的观点的读者个人心灵之间的交会。这种'完形'并非文本的真正意义，它只不过是一种构形的意义。"在此，伊瑟尔又提出了幻觉的作用问题。他认为，文本要达到统一，实现"完形"，有赖于幻觉，幻觉可以赋予这种统一以轮廓并将它固定下来。幻觉使读者接近文本提供的陌生世界，使之成为易于理解。但是，文本的召唤结构决定了它的多义性，这是与读者的幻觉相反的因素。幻觉求统一完整，文本则多义并立。这就抵制、破坏读者幻觉的形成，而造成其"陌生的联想"。这在当代西方文学中表现得尤为明显。所以，阅读的"完形"过程实际上是读者"在统一性与'陌生的联想'、卷入幻觉与旁观幻觉之间摆动"，也是读者不断打破、超越他阅读时的"前观念"而获得新的审美经验的过程。

再次，伊瑟尔认为阅读过程是以读者自我的提高为终点的。他指出，读者在接近文本所显示的陌生世界的经验时，是向文本敞开的；当他适应对象（文本）的召唤结构时，他疏远和超越了他先前的经验和期待视界，这时，"区别就不在主体和对象之间，而在主体和自身之间"。这种吸收陌生的经验而更新主体的视界，乃是读者在"阅读过程中产生的自我意识的提高"。伊瑟尔概括道："意识的构成，不仅包含着从相互作用的文本图景中出现的整体性创造（即完形——引者）……而且通过形成这一整体，使我们能够形成我们自己，从而发现一个我们至今还没有意识到的内在世界。"

上面我们看到伊瑟尔从文本和读者的两极关系中来阐述文学作品的构成和现实化或具体化的。这正是其阅读现象学的基本思路。他对这个思路作过这样的概述："所有文学作品的阅读

活动的中心,是它的结构和它的接受之间相互作用,这就是何以有关艺术的现象学理论强调要注意如下事实:对文学作品的研究不仅涉及实际的文本,而且也按同一尺度涉及对文本作出的反应活动。文本只是简单的提供一种'图式化方面',作品的主题正是通过这种'图式化方面'才得以产生出来,同时,现实的作品则通过具体化活动才发生"[①]。可见,伊瑟尔对读者阅读行为的研究始终是在现象学的视野中进行的,他不关注具体的、历史的阅读行为,他关注的是超验的、可能的阅读条件,而这种阅读条件又是内在于阅读对象(文本)之中的。就此而言,伊瑟尔的阅读理论在本质上又是一种现象学的文本理论,他是严格将文本作为一种潜在的意向性客体来分析的,在此,阅读作为可能的意向性行为是内在于文本而与意向对象一体相关的。

三 "发现"和"发现史"

以上是伊瑟尔的阅读现象学的基本思想,它集中探讨了读者在阅读中参与文本审美对象和意义生成的再创造过程及其实质。他还把这种再创造作用归结为两个字:发现。他总结道:

> 读者发现文本的意义,以否定来作为他的出发点;他通过一部至少是部分不同于他自己所习惯的世界的小说而发现一个新的现实;他在流行的规范中和他自己受约束的行为中发现了内在固有的缺陷。……发现是审美愉快的一种形式,因为它提供给读者两种独特的可能性:第一,使他自

① 见《阅读行为》。

> 己——即使是暂时地——从他自己所是的东西中解放出来，逃离他自己社会生活的束缚；第二，积极地操练他的种种官能——一般是情感的和认知的官能。[1]

这个总结是比较深刻的，把阅读现象学落脚于读者的审美和认知官能，并进而同现实社会关系联系起来，虽然这种联系在伊瑟尔那儿更多地具有否定和消极的意义。

伊瑟尔一般地说比较缺乏历史感，但他也不是毫无历史意识。他在好几个地方力图从读者阅读角度勾勒文学史、小说史的发展。例如《阅读行为》在论及处理主题和视野的策略时，他顾及了史的变化。他认为近代以前的说教或效忠文学是"平衡"的结构，采取的是限制读者视点选择的数量，作品主题单一；近代自由启蒙小说发展为"对立"的策略，在视点转换中迫使读者对每一点规范质疑，如《汤姆·琼斯》；十九世纪后期起产生了"阶梯式"和"系列式"的策略，旨在消解任何固定的视点和主线，排除任何确定的阅读方向，如乔伊斯的《尤利西斯》和法国新小说派的"系列"策略的安排，导致主题与视野关系的急剧改变，以至于无法形成明确的视点进展方向，形成作品的多义和深奥。这是现代小说的特征。又如在《隐含的读者》中，他提出了写一本审美愉快的发现史的建议，认为发现是"一种美学的空白，这种空白是同时按个人的和历史时代的性质来进行不同的填充的"。他勾勒了从班扬到贝克特的小说演进中"发现"内容的变化史：十七世纪末，"发现"是重新提供保证，使人们由于加尔文主义"前定"教义引起的苦恼得到缓解；十八世纪，小说力图"发现"抽象的人性、道德、真实等

---

① 《隐含的读者》前言。

先验事物;十九世纪"发现"转向对主体性的关注,而同现实的习俗常规对立;二十世纪"发现"又导向对个性本身的质疑。伊瑟尔还通过小说发展史的叙述,暗示现代小说越来越趋向于多义和含蓄,其中空白、空缺和否定性越来越多,因而对现代读者的再创造也提出了越来越高的要求。这些思考不能不说是独特而富有启发性的,虽然这些观点未能系统深入地展开。

与尧斯相比,伊瑟尔的理论并无更多创意,但它借助现象学的理论将各种读者反应理论系统化,并上升到现象学描述的高度,从而对英美的读者反应批评产生了更大的影响。

从前面的论述中,我们可以看到,伊瑟尔和尧斯虽然都大力倡导接受美学,都把研究重点从作者、文本转向读者,但两者的具体研究方向和关注重心是大不相同的:尧斯主要接受伽达默尔的解释学的影响,从文学史研究入手,力图克服文学和历史的鸿沟,伊瑟尔则深受英伽登的现象学美学影响,从研讨新批评和小说叙事理论起步,全力建立阅读现象学;尧斯注重对文学接受作社会历史的考察,伊瑟尔则偏爱细致地分析个别文本与读者的具体关系。所以,美国学者霍拉勃指出,"如果我们说尧斯研究的是宏观接受,那么,伊瑟尔研究的则是微观接受"。这一评价是符合实际的。

作为一个学术流派,接受美学在八十年代中期以后已过了顶峰期,但是它提出的许多主张和观点却渗透到西方许多文艺理论家和批评家的研究中,其影响是深远的。接受美学的主要贡献体现在四个方面。第一,它从强调读者阅读的角度切入,恢复了被形式主义美学切断了的文学同历史和现实、同社会之间的联系,同马克思主义美学、文艺学的基本方向相一致。第二,它倡

导总体性研究，突破了传统研究方法的单一性和片面性，拓宽了研究的视野和思维空间，使那些单靠研究作家或作品本文都无法解决的问题，如文学相关性问题、作品的影响变化和历史生命的问题等，能在作家、作品、读者三环节的联系和相互作用的考察中得到解决；而且，能更深刻、准确地从全方位上和动态中把握文学活动的本质。这是符合辩证法的，不能不说是对传统美学的重要推进。第三，它把读者的作用提高到一个前所未有的地位，把文学作品看成作者和读者共同创造的结果，认为读者也参与了文学作品意义和价值的创造，这些观点一方面克服了历来文学研究忽视读者的片面性，另一方面突出了文学同接受者的联系，暗示了文学的生命在人民（读者）之中，实质上确立了文艺的目的是为人民大众的思想，为大众文艺提供了理论依据。第四，效果史观和阅读现象学都对传统文艺学、批评观提出了挑战，对文学史研究和文学批评提供了值得借鉴的新思路、新方法。

但是，接受美学的局限性也是明显的。它过分强调了读者的作用，相对忽视了作家在文学活动中的主导地位，这是从一个极端走向另一个极端，有“矫枉过正”之弊；它把文学作品的意义和审美价值看成主要决定于读者的期待视界和经验，易导致人们得出文学作品的意义、价值纯然是主观的、相对的，不受作者意图、作品内涵和艺术成就制约的结论，因而为主观主义、相对主义的美学理论留下了可乘之隙；它对读者的另一方面重要作用——通过阅读选择的反馈机制来制约、影响作者的创作意图、激情等——未予充分注意，因而不够全面、辩证。它虽提出了自己的文学史原则和批评模式，但缺少运用接受美学进行文学史研究和文学批评的实际成果（虽然也有一些，但可操作性差，很难

推广),因而至今仍较多停留在理论层次,限制了接受美学的广泛应用。

第二十七章　巴赫金的美学思想

巴赫金作为苏联美学家，本来不是本书论述的范围，但由于巴赫金的美学理论在本世纪六十年代以后陆续被翻译、介绍到西方，在欧美文艺批评与美学界引起了极大的震动和反响，产生了巨大的影响，并典型地体现了西方后现代时期美学思想的变动趋势。因此，这里列专章予以介绍。

第一节　巴赫金的坎坷经历和学术生涯

米哈伊尔·米哈伊洛维奇·巴赫金（Mikhail Mikhailoviteh Bakhtin，1895—1975），苏联当代杰出的语文学家、哲学家、美学家。他出身于维尔纽斯一个银行职员家庭，其祖上是贵族。他从童年、少年起就掌握了多门外语。1913 年进入诺沃罗西斯克大学学习，1916 年转入彼得堡大学历史哲学系学习。1918 年在该校毕业后，巴赫金到白俄罗斯边界小城涅维尔市一所普通中学开始了他的教书、著述生涯。在涅维尔教书期间（1918—1920），他结识了一些益友，其中有诗人瓦连京·尼古拉耶维奇·沃洛希诺夫、哲学家马特维·伊萨耶维奇·卡甘、钢琴

家玛丽亚·韦尼阿米诺夫娜·尤金娜等,而卡甘对他的一生产生了极大的影响。他们组成了一个"康德研究小组",巴赫金主持艺术讲座。他一直没有放弃卡甘所承袭的新康德学派"心物"对立的二元论主张,他把语言看成是介于心物之间的桥梁。

1920年秋,他转到省城任维捷布斯克师范学院文学教师,后又任维捷布斯克音乐学院音乐史和音乐美学的教师。维捷布斯克时期(1920—1924)被认为是他学术生涯中的存在主义和现象学时期。1924年,他转移到列宁格勒,在著名的艺术研究所(形式主义学者重要活动场所之一)工作,这是他的学术上的第二阶段,一般称为社会学和语言学时期。这两个时期,是他一生中著述多产的阶段,其哲学倾向和文风也由新康德派的经院哲学文风向平易近人的通俗文风转变。1928年底,由于他出版了《陀思妥耶夫斯基创作问题》(1963年改名为《陀思妥耶夫斯基诗学问题》重版)一书,提出了革命性的"对话"(dialogism)见解,并又被告发结社拥护正教,不久就被逮捕,被判服刑五年,后又改判到西伯利亚小城库斯塔奈流放六年。他的几篇重要的长文(如《小说中的论述》)都是在十分艰苦的流放条件下完成的,另有许多手稿因各种原因散失了。

1936年转到萨兰斯克任莫尔多瓦师范学院讲师,开始了他学术活动的第三阶段,即历史文学时期。1941年至1945年,他在离莫斯科不远的基姆雷斯市当中学教员。在此斯间,他于1940年提出博士论文《弗朗索瓦·拉伯雷在现实主义的历史上》,但直到战后的1946年秋,才为他安排了答辩,并由于政府干预,仅授予副博士学位。1945年起,巴赫金再次被莫尔多瓦师范学院(后改为摩尔达维亚大学)邀请任教,并担任普通语文教研室主任,1957年起,他主持莫尔多瓦大学俄罗斯和外国文学

教研室工作。1961 年因病退休。长期以来，他一直过着默默无闻的生活。

这位学术巨子得以发现，还要归功于当时苏联科学院高尔基文学所的青年学者瓦吉姆·柯日诺夫。1960 年，他偶然在该所资料库里找到了巴赫金的佚文《拉伯雷在现实主义历史中》，并请求上级发表该文。同时，人们还意外地找到了暮年的巴赫金，于是，柯日诺夫等年轻人便在莫斯科联络了文学界名流费定、图尔宾等人发起一场“抢救运动”，为巴赫金整理成堆的、未见天日的手稿笔记，交付出版。同时还把巴赫金夫妇接回莫斯科就医，并为巴赫金争得了莫斯科地区居住权，还用他的稿费向作协购置了一小套住房。1975 年 3 月 7 日巴赫金在莫斯科去世。

巴赫金一生经历坎坷，但一直默默地从事研究，见解独特。二十年代，他曾与友人沃罗申诺夫合作、或用友人麦特维耶夫的名字，出版了《弗洛伊德主义》(1927)、《文艺学中的形式主义方法》(1928)、《马克思主义和语言哲学》(1927 和 1929)、《陀思妥耶夫斯基创作问题》(1929) 等。二十年代还有《走向行动的哲学》(手稿)未出版。后期他的主要著作有：《小说理论》(1941)、《言语体裁问题》(1952—1953)、《语言学、语文学和其他人文科学中的文本问题》(1959—1961)、《陀思妥耶夫斯基再研究》(1961—1962)、《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(1963)、《拉伯雷的创作以及中世纪和文艺复兴时期的民间文化》(1965)、《文学和美学问题》(1975)、《语言创作美学》(1979) 等。

巴赫金作为一位独树一帜的理论家，在哲学、美学、文艺学、史学和语言学等领域都提出了并独特地解决了一系列理论界关注的重要问题。巴赫金学术研究的广度、创造性思维的深度引起了国际学术界的广泛兴趣。他在理论研究上的成就已经得到世

界上普遍的承认。这位自称是"哲学人类学家"的巴赫金,由于论题繁多,著作浩迭,兼有异语表意和多层理解的充分余地,在现代西方文论界越来越被视为众多学派和理论的代表人物。他常常时而是一位社会学家,时而又是一位历史文化学家,时而被语言符号学家们所推崇,时而又令结构主义者和叙事学家们倾倒。他的思想本身就是一种"多声部"现象,甚至有时人们会怀疑这么复杂的思想是否皆出自同一个人的头脑。巴赫金研究目前已成为一门专门的学问,即巴赫金学。到 1995 年止,国际巴赫金研究年会已开了七届。对巴赫金所留下的丰富遗产,我们应当用马克思主义的观点来分析、整理和研究。

第二节 复调和小说理论

巴赫金的"复调"(polyphony)概念出自他对陀思妥耶夫斯基小说结构的分析。巴赫金认为,托尔斯泰等人的小说,是一种"独白小说",而陀思妥耶夫斯基创作的则是一种"多声部性"的小说、"全面对话"的小说,即复调小说。在独白小说中,采取在作者统一的意识支配下由众多性格构成统一世界的创作手法,而复调小说则把众多的、地位平等的意识连同它们各自的世界,组合在一个统一的事件之中,但相互之间并不发生融合。他说,"有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识,由具有充分价值的不同声音组成真正的复调——这确实是陀思妥耶夫斯基长篇小说的基本特点。在他的作品里,不是众多性格和命运构成一个统一的客观世界,在作者统一的意识支配下层层展开;这里恰是众多的地位平等的意识连同它们各自的世界,结合在某个统一

的事件之中，而互相间不发生融合。"巴赫金这里指出的是主人公意识的独立性，主人公之间、主人公与作者之间平等的对话关系。他借用了音乐学中的术语"复调"，来说明这种小说创作中的"多声部"现象。

巴赫金还进一步解释了陀思妥耶夫斯基小说创作的这种复调结构特点："陀思妥耶夫斯基笔下的主要人物，在艺术家的创作构思之中，便的确不仅仅是作者议论所表现的客体，而且也是直抒己见的主体。因此，主人公的议论，在这里绝不只局限于普通的刻画性格和展开情节的实际功能（即为描写实际生活所需要）；与此同时，主人公议论在这里也不是作者本人的思想立场的表现（例如像拜伦那样）。主人公的意识，在这里被当作是另一个人的意识，即他人的意识；可同时它却并不对象化，不囿于自身，不变成作者意识的单纯客体。在这个意义上说，陀思妥耶夫斯基笔下的主人公形象，并不是传统小说中一般的那种客体性的人物形象。"①

从巴赫金的这段叙述中，我们首先可以看到的意思有以下几点。第一，复调小说的主人公不只是作者描写的客体或对象，他并非是作者思想观念的直接表现者，而是表现自我意识的主体。第二，复调小说中并不存在着一个至高无上的作者的统一意识，小说不是按照这种统一意识展开情节，展开人物命运、形象性格的，而是展现有相同价值的不同意识的世界。第三，复调小说由互不相容的各种独立意识，各具完整价值的多重声音组成。这样，巴赫金的复调小说理论就改造了传统小说中作者与主人公的关系，偏向于在共时状态下平行地展开多种意识，而不像传

① 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第29页，三联书店1988年。

统手法中的单线发展,这就使复调小说结构具有开放性。复调小说的积极含义在于打破了传统的作者地位至高无上的观念,使主人公与作者形成平等、对话的关系,使他(她)具有自我独立的意识。正如巴赫金所解释的那样,对陀思妥耶夫斯基来说,重要的不是主人公在世界上是什么,而首先是世界在主人公心目中是什么。

巴赫金指出:"陀思妥耶夫斯基的主人公,着意之处不仅在叙说自身和自己身边的环境,还在于评说世界。因为他不只是能意识到而已,他还是个思想者。"他还说,"陀思妥耶夫斯基所有的主要人物,都是冥思苦想的人,每个人都有种'伟大的却没有解决的思想',他们全都首先'要弄明白思想'。他们真正的整个生活和自己的未完成性,恰恰就在于需要弄明白思想。如果把他们生存其中的思想给排除掉,那他们的形象就会完全被破坏。换句话说,主人公的形象同思想的形象紧密联系着,主人公的形象不可能离开思想的形象。我们是在思想中并通过思想看到主人公,又在主人公身上并通过主人公看到思想。"[1] 事实正是如此。在陀思妥耶夫斯基的小说艺术世界中,主人公都是些意识相对独立的"思想家",如拉斯柯尔尼科夫、"地下室人"、梅思金公爵、卡拉马佐夫兄弟们等等。他们并不融合或附属于某一个统一体之中,不受作者思想支配。他们的个性和意识是处于对话的状态之中的。因此,陀思妥耶夫斯基的不少小说的故事情节并不很吸引人,甚至往往没有通常小说的那种开头,也没有明确的结尾。如果要给陀思妥耶夫斯基的这种小说艺术世界找一个形象的比喻的话,那么巴赫金认为用"教堂"是最恰当不过的了。在教堂

---

① 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,第 120 页。

里，往往各种各样的人聚集在一起，有圣洁行善的教徒，也有罪不容诛的恶人，有灵魂升华之人，也有死不悔改之徒。教堂通常被认为是那些互相对立、难以沟通的灵魂可以共存的一个场所，就像但丁所描绘的世界一样。

巴赫金强调，在复调小说中不存在作者的统一意识，主人公与作者的关系是平等对话的关系。这并不意味着，在巴赫金看来，作家就没有自己的艺术构思和审美理想，而是说作家在创作过程中给自己的人物以极大自由，让他们充分发表自己的见解。巴赫金曾经说过："也许有人会觉得，主人公的独立性与下面一点是矛盾的：整个主人公不过是文艺作品的一个成分，因此他自始至终完全是由作者创造出来的。事实上并不存在这种矛盾。我们确认的主人公的自由，是在艺术构思范围内的自由。""如果认为陀思妥耶夫斯基小说中，作者意识完全没有得到表现，那是荒谬的。复调小说作者的意识，随时随地都存在于这一小说中，并且具有高度的积极性。"①

巴赫金还把陀思妥耶夫斯基的小说与托尔斯泰等其他作家的小说进行了比较，把后者的小说结构称为独白型。他认为，独白型小说取决于作者意识对描写对象的单方面规定。这里只有一个声音，即作者的声音在说话，一切主人公的语言、心理和行为都被纳入作者的意识，都在作者全能全知的观点中得到外来说明。巴赫金把托尔斯泰列为这类作者的代表，把陀思妥耶夫斯基以前几乎所有的欧洲小说和俄国小说都归入了独白型小说。

复调小说则与独白型小说相反。巴赫金指出，复调小说是陀思妥耶夫斯基首创的。陀思妥耶夫斯基所描写的，并不是单个意

① 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第105、109页。

识中的思想,也不只是不同思想的相互关系,而是众多意识在思想观点方面的相互作用。再加上各个独立的意识在陀思妥耶夫斯基的世界中,不是作为形成发展过程来写的,也就是说没有历史地写,而是平列起来写的,这样就不可能集中写一个意识,哪怕是一个非常重要的思想观点,不可能集中地写它内在的逻辑发展,其结果必然写出各种独立意识的横向相互作用。

根据巴赫金的复调小说理论,陀思妥耶夫斯基笔下的主人公由原来的客体向主体转化,客体意识变为主体意识,原来作家的主体意识,却转向客体意识。这种全新的叙述角度,显然优于独白式的叙述方式,作者放弃了全知全能的中心位置,人物相互作用,造成了本文的共时性结构在更高层次上的多重复合统一。

第三节 "对话"理论

巴赫金在论述复调小说的过程中还提出了"对话"理论。

巴赫金认为,在陀思妥耶夫斯基的复调小说中,主人公意识很少是意义自足而独立的,常常是与其他人的意识相互依存的。主人公的每一想法、每一感受都拥有内在的对话性,具有辩论的色彩,充满对立的斗争或者准备接受他人的影响,总之不可能仅仅囿于自我意识,老是要左顾右盼,看别人如何。陀思妥耶夫斯基的主人公们,如"地下室人"、拉斯柯尔尼科夫、伊凡·卡拉马佐夫、娜斯塔谢·菲里帕芙娜、斯达夫罗金等,他们的每一个思想都仅仅只是一场未完成型对话中的一个话语,不同话语间的对话就形成了复调小说的结构。巴赫金以为,这种"对话"结构恰恰是陀思妥耶夫斯基小说艺术的创新之处。

在谈及陀思妥耶夫斯基小说的对话形式时，巴赫金认为，陀思妥耶夫斯基对话的基本公式是：表现为“我”与“别人”对立的人与人的对立。这种对话有两种基本方式：一种是人物之间的对话，另一种则是人物自身内心的对话。这后一种对话往往又有两种表现形式，即自己内心矛盾的冲突和把他人意识作为内心的一个对立的话语进行对话。这两种具有不同指向性的对话，被巴赫金称为是双声语对话。这类对话是复调小说中的主要艺术手段。它往往表现为暗辩体、带辩论色彩的自由体、隐蔽的对话体等表现形式。

在长篇小说《罪与罚》中，主人公拉斯柯尔尼科夫的内心充满了与自己以及其他人物的双声语对话。这非常明显地反映在他的叙述语言之中。他常喜欢用“你”字同自己说话。他爱挑逗自己、折磨自己、挖苦和嘲弄自己。他在收到母亲的来信，知道卢仁提亲后，不但没去安抚自己不安的心灵，反而去刺激、嘲弄它。“不让这门婚事成功，你有什么办法呢？你去阻止吗？你有什么权利？……”拉斯柯尔尼科夫的内心世界总是塞满了他人的语言，这里有母亲的来信，马尔梅拉多夫、卢仁、杜涅奇卡、斯维德里盖洛夫的话，也有他转述的索尼娅的声音。他的心灵与这些话语进行着一连串生动而激烈的争辩。每一个人物的话语都代表着某种生活目的和思想立场，是在令他苦恼的问题上代表着某种解决办法，而这些解决办法又与他自己做出的决定相对立，这样每句话语都触及到他的痛处。这些话语同处于拉斯柯尔尼科夫的内心意识之中，相互渗透、相互呼应、相互交叉、相互交锋。主人公的内心活动的轨迹恰恰就延伸在与这些话语的激烈争辩之中，这就形成了他的双声语对话。

巴赫金的“对话”（dialogics）理论在语言学上主要是针对

结构主义鼻祖索绪尔的。他反对索绪尔所确立的语言与言语的二元对立系统,以及"差异"的抽象语言原则。巴赫金认为,这种抽象的划分,不仅扼杀了社会意识层面,也把活生生的语言行为僵化了。在《文化社会观与语言哲学》一书中,他指责这种"理性主义"的研究方法是"数学脑筋",不管语言死活,只注重"封闭系统之中符号与符号的关系",也就是仅仅对符号系统本身的内在逻辑有兴趣,而完全不顾及"意识形态上的意义"。他认为只有这种"意识形态上的意义",才是语言的内容。[①] 对巴赫金来说,语言绝不是纯粹的自然之物,符号也只能在"人与人之间的领域"(interindividual territory)里产生,必须经由两人构成一组,从中符号媒介才能成形,具有意义。正因为如此,语言或符号活动难免是社会活动,而要探讨语言,必须研究"间接"及"半直接"的论述、多重层次的语言活动,在这种活动里,不仅仅只有一个声符参与,换句话说,语言不是从沉寂的字典定义中抽取出来的,而是来自具体的对话场合,甚至连个人的语言都是多元的,不断有"内"、"外"的交汇。以这种方式看,个人的语言也是整个社会生活的产物。正是这种基于活生生的社会生活的"对话",冲破了结构主义的模式化语言观,并引导巴赫金在研究陀思妥耶夫斯基小说时形成美学上的对话理论。

巴赫金还把自己的对话理论与弗洛伊德的二元意识理论作了比较,他不同意弗洛伊德的独立的、超越社会的无意识理论。他说:"……弗洛伊德主义的做法实际更糟糕:它不仅把意识的要素搬进了无意识,而且在无意识中还完全保留了这些要素本

① 沃洛希诺夫:《马克思主义语言哲学》,第57—58页,纽约赛米纳出版公司1973年。

来的具体分类和逻辑明确性。据弗洛伊德说，无意识成了一个非常丰富多彩的世界，这里的一切表象和形象都同确定的具体对象契合无间，一切愿望都有确定的方面，各种情感都保留着各自无比丰富的色彩和微妙变化。”

接着巴赫金以检查机关的工作为例，指出：“这是一种纯属无意识活动的‘机制’（读者当还记得，意识非但不监督检查机关的工作，甚至根本想不到它的存在）。可是，这个‘无意识的机制’却能何等灵敏地猜测思想的逻辑奥妙和情感的道德色彩啊！检查机关显示着高度的意识形态素养和灵通，它可以在各种体验之间进行纯逻辑的、伦理的和美学的淘汰。这同它的无意识的、机制性的结构能够相容吗？”①

与弗洛伊德不同的是，巴赫金把无意识看成是“多种动机及多种声音的挣扎斗争”②。这样，无意识就成为文学中多种声音对话的心理基础。这样，对话理论就获得了更坚实的心理根基。而且，巴赫金还强调了无意识的社会性，从而与弗洛伊德的无意识理论进一步划清了界限。他认为，在一定意义上，无意识是意识的内在语言，透过这种语言，所有意识都具有社会的、意识形态的意味。正如巴赫金所说的，即使“自我意识”也涉及“阶级意识”，因为透过另一个人的眼光（此人也属于我的社会团体、我的阶级），我才开始觉察到自己。③

巴赫金的对话理论，使作者与主人公、人物与人物之间均呈现出一种开放性的关系。他认为，在以往的独白小说中，人物意识只属于作家，人物与作者不是平等的关系，所以在这种小说

①② 巴赫金：《弗洛伊德主义》第 81 、87 页，上海译文出版社 1988 年。

③ 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，第 72 页，伦敦 1973 年。

里,只存在作者的一个声音,而其中众多的人物则表现为"同音齐唱"。只有在陀思妥耶夫斯基的小说里,才能看到作者与人物、人物与人物之间真正的、平等的人的生活关系。因为这种关系是建立在对话的基础之上的。在陀思妥耶夫斯基的小说里,人们可以看到阶级社会中人的痛苦,被侮辱、被侵夺,被赶到压抑和孤独之中,但陀思妥耶夫斯基认为,这种孤独是一种虚幻,人的存在就是为了别人,通过别人肯定自己;人的存在是一种深刻的交往,他体察自己内心,同时也透视他人内心,并用别人的目光来看待自己。巴赫金这样来揭示这位俄国作家的生活哲学,从中也可看出他本人强调人的独立性、人与人的平等、犹如对话关系的基本观点。

巴赫金的对话理论运用于小说叙事结构的研究上,则形成了艺术思维的开放性的特点,形成了"大型对话","不同的声音各自不同地唱着一个题目"①,形成复调小说结构上的"复调",后来又被发展为多主题、多线索的复式结构。

如果从方法论的角度来考察巴赫金的对话理论,那么就可以看出,他反对的是抽象的理念主义和封闭系统论,他虽然赞同结构语言学的专业化动机,却不满意索绪尔将语言与言语、人与社会割裂开来、对立起来的观点。在他看来,语言学属于广义意识研究范畴,它不以本文或个人为中心,而应集聚于人与人之间的交谈,而且也包括思想的共生性歧义和文化内部的复杂运动。

巴赫金学说的核心是他的"语言领域"(logosphere),各种层次的语言在其中互相影响,交汇在一起。他曾以陀思妥耶夫斯基的小说为例,发现在小说中的人物是由对话与冲突构成的"具

① 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,第12页。

有思想的人”(the man of an idea),在小说里,人物超越了其“物性”(thingness),变成了“人中人”(man in man),进入了纯粹、无法终结的观念天地,人人无我,全参与了大型对话。[①] 他认为,这正是陀思妥耶夫斯基的伟大之处,但这似乎也是伟大小说的特质。在《史诗与小说》一文中,巴赫金进一步指出小说与其他文学类型的差别在于:(1)体裁上具有三个向度,能联系多重语言的意识,使之在作品中得到实现;(2)文学意象在时间上瞬息万变;(3)开创了新的领域,组成文学意象,使之以其开放性和现实世界进行最大量的接触。[②] 这种见解在他的《小说中的论述》里,也有反映。

巴赫金还指出,小说的崛起、演变是与当代文明语言的活泼的多重声音(polyglossia)有关的,在古代的史诗、抒情诗里,文学语言是纯粹、正统的单声(monoglossia),随着文化的频繁接触、语言的互相联系,世界变成了多重的了,语言也彼此阐明,地道的方言、社会和职业性的术语、民俗语言、文学语言、文类语言全都加入了小说的语言天地,而在这些多音的语言里,世俗的文化或讽刺,特别以其笑声,粉碎了各阶层的界限,使彼此之间的距离缩短。小说家的方式就是汲取这些现成的各种声音,将它们交汇在一起,使文学语言“相互指涉”,以一种新的关系彼此呈现出不同的意识形态和世界。巴赫金以普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》里的“连斯基之歌”为例,指出诗歌中的意象显然并不是普希金本人的意象,而是重现、描述的对象,是要被降格嘲讽或故意

① 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,第 72 页。

② 巴赫金:《对话的想象力:四篇随笔》,第 11 页,得克萨斯大学出版社 1981 年。

模仿的,普希金完全置身在连斯基的言语之外;就是以这种方式,小说记叙了另一个人的语言形象及其世界观,其中的文字是意识语言,故事里的人物活在各种可能的对话领域里,与其他人物、文化甚至作者,产生对话的接触,不同的意识形态于是交织在一起,阐明彼此的世界。[1]

巴赫金在陀思妥耶夫斯基的创作中发掘和概括出来的复调小说和对话理论,确实低估了前人没有发现或者没有充分意识到陀思妥耶夫斯基小说的艺术特征,然而却把叙事学的研究推进了一步,开辟了一个新的方向;同时为小说形式的研究开拓了一条新的独特途径,丰富了人类的美学思维。

第四节 "狂欢化"诗学

"狂欢化"诗学是巴赫金学说的重要组成部分。虽然巴赫金本人并没有写过全面系统阐述自己这一观点的理论著作,但是他关于"狂欢化"诗学的研究常常散见于他的许多论著中。可以说,巴赫金从 1929 年独立发表的第一部专著《陀思妥耶夫斯基创作问题》起直至晚年,几乎从未停止过对"狂欢化"诗学的研究。特别是在 1965 年出版的专著《弗朗索瓦·拉伯雷的创作以及中世纪和文艺复兴的民间文化》一书中,他结合拉伯雷的创作,探讨了人类的笑文化和民间狂欢文化现象与文学创作之间的密切关系。

狂欢化的渊源就是狂欢节本身。欧洲的狂欢节民俗可以追

① 《对话的想象力:四篇随笔》,第 45、329 页。

溯到古希腊罗马时期，甚至更早。它来源于古代的神话传说和仪式。它是一种以酒神崇拜为核心不断演变的欧洲文化现象。“狂欢节”（carnival）又称“谢肉节”，是欧洲民间的重要节日，一般在基督教大斋节前三天举行。人们在即将开始的禁止肉食和娱乐的“封斋”期前停止工作，走上街头、广场，举行各种游艺活动。这时各种等级身分的人们，打破了以往的等级界限，不顾一切官方限制和宗教禁忌，戴上面具，身穿异服，化装游行，滑稽表演，纵情玩乐，尽兴狂欢，放纵本能，形成了各种怪诞的风格和各种喜剧、诙谐、夸张、讽刺的形式，巴赫金称之为“颠倒的世界”。狂欢节的主要特点是：(1) 无等级性，就是说每一个人不论其地位如何，不分高低贵贱都可以以平等的身分参加；(2) 宣泄性，狂欢节的主角是各种各样的笑。无论是纵情欢悦的笑，还是尖刻讥讽的笑，或者自我解嘲的笑，都表现了人们摆脱现实重负的心理宣泄；(3) 颠覆性，在狂欢节中，人们可以无拘无束地颠覆现存的一切，重新构造和实现自己的理想。无等级性实际上就是对社会等级制度的颠覆，心理宣泄则是对现实规范的颠覆；(4) 大众性，狂欢活动是民间的整体活动，笑文化更是一种与宫廷文化相对立的通俗文化。

巴赫金沿着欧洲文学发展的足迹，考察了狂欢化文化现象对诗学演变的影响。在文学创作上，巴赫金主要研究了受狂欢化作用的一些文学体裁和作家创作。在古希腊罗马时期有古代风雅喜剧、罗马各种形式的讽刺体文学，特别是庄谐体文学。在中世纪出现了大量的讽刺性闹剧、笑剧、诙谐文学以及宗教警世剧和神秘剧等。在文艺复兴时期狂欢化已开始全面影响正统文学的许多体裁，巴赫金甚至认为，文艺复兴实质上是狂欢的古希腊罗马精神的复兴，“是意识、世界观和文学的直接狂欢

化"[1]。他指出,拉伯雷、莎士比亚和塞万提斯等人的创作都是狂欢化文学的典范。他重点分析了拉伯雷小说中的"文化狂欢节化"与"怪诞现实主义"(grotesgue realism)。在他看来,拉伯雷不只是为正统的文化注入了新的生命,甚至可以说,摧毁了所有习惯性的事物、观念的联系,创造出一种预料不到的联系:民俗文化的"笑"和"怪诞"。

首先,巴赫金认为,狂欢节活动的发展,形成了丰富的狂欢节形式和象征语言,它们充满着创新精神,渗透着真假颠倒、一切都具有相对性的意识。狂欢节活动使得平民及其所代表的非正统语言文化有机会公开登台,以丑角弄人身分亵渎神灵。在文学表现形式上,这种狂欢仪式对于小说文本发生了一系列潜在影响,诸如"广场概念",狂欢节使得市镇广场向百姓开放,影射权威场所界线消融,文化中心与边缘的关系发生逆转。"假面功能",它以独特符号掩饰作用沟通贫富、雅俗和高低的对立,暗示人们摆脱羁绊,进入新的生存境界。

其次,巴赫金提出民间狂欢节文化孕育了"怪诞"和"笑"。他认为,民间文化从来都不是单纯的否定,狂欢节的讽刺摹拟形式同时就具有着新生和更新的意义。他指出,充满狂欢节精神的"怪诞"把世界从一切可怕及吓人的东西中解放出来,把世界变成一个极端不可怕,因而也是一个极端欢快和光明的世界,变成了一个充满欢快的"笑"的"滑稽怪物"。

再次,巴赫金认为,正是这种"怪诞"和"笑"打破了以往经典正统的秩序及等级。正统的中古世界观是按亚里士多德的形而

---

① 巴赫金:《弗朗索瓦·拉伯雷的创作以及中世纪和文艺复兴的民间文化》,第300页,莫斯科文学艺术出版社1990年。

上学缔造的，四大元素以其特殊的等级组成整个宇宙。按照这种理论，所有的物质是依固定的顺序，自上而下排列的，一切元素也以其与宇宙中心的关系来决定其本质及运动，所有物理现象的基本原则是将一个元素转变为最靠近它的元素。这种转变的原理是万物创造、毁灭的法则，而这种世界观的特征，是所有的价值以其空间的位置来决定。由低级到高级，越高级的元素，越接近完美。到了文艺复兴时代，这种阶层等级的世界便告瓦解，所有的元素转变为一个平面，高低平等也仅仅是相对的，因为重点已放在"向前"及"向后"，人的身体实现了这种从垂直转为水平的改变，人身成了宇宙的相对中心。在人身上，宇宙的阶层等级整个儿被颠倒过来。文艺复兴时期的狂欢节文化集中体现了这种巨大的颠覆力量。

巴赫金是按照上述思想，来论述拉伯雷作品中的"怪诞"和渗透着民间文化的"笑"的。他指出，拉伯雷的作品往往靠着一连串的夸张、嬉笑，将人物的身体表现得怪诞丑大，如《巨人传》中庞大固埃的小便几乎将军队淹没，一根舌头能覆盖整个军队。他这种"怪诞的现实主义"把人们的衣、食、醉、死、性、排泄一一以民俗的怪诞的形式呈现出来。在这种身体的丑大形象底下的是民俗文化及其狂欢节式的"笑"，这种民俗文化与正统文化相比，具有大无畏的气概。狂欢，视个人的身体的死亡为人类生命的胜利片刻，乃是宇宙不断更新、发展所必需的瞬息。这种狂欢节化思想一方面将身体表现得丑大怪诞，一方面则在语言上肆无忌惮，打破了一切束缚、假正经，以口语、通俗文学嘲弄、斥责、颠倒正统语言，结果是"去除中心"（decenlralization），世界不断被传统民俗文化中所惯用的对比方法，弄得"兜底翻"（inside out），肯定的遭到否定，上下位移，物质的表壳被解开。

在粉碎阶层、等级的世界观,缔造新观念的同时,所有的旧事物、概念、文化也获得了新的意义,形式暂时得到解脱,超越了一切逻辑关联,以一种自由创新的形式,使语言活泼"狂欢"起来,从黯淡严肃的经院哲学里解除桎梏。在内容及语言形式上,逐渐僵化的正统单音语言,受到挑战,狂欢节式的"笑"把这种僵滞解冻,形成一个不断变化、更新的丑大世界意象。由此,巴赫金对以往狭隘解释拉伯雷作品及其怪诞、讽刺风格的观点表示异议,提出了"狂欢化"诗学的思想。巴赫金进一步指出,不仅拉伯雷,而且拉伯雷以后自十七世纪至二十世纪,许多大作家的创作都与狂欢化有着密切的联系。例如,伏尔泰、狄德罗、霍夫曼、巴尔扎克、雨果、乔治·桑等等。在巴赫金看来,歌德的名著《浮士德》是一部具有浓厚狂欢化文化色彩的复调史诗,以普希金、果戈理等为代表的十九世纪俄罗斯文学中也反映出狂欢化的文化传统。特别是,他探讨了陀思妥耶夫斯基的复调小说与庄谐体文学的关系,指出,复调小说的历史渊源是狂欢化的文化传统。

从欧洲诗学理论的发展传统来看,亚里士多德倡导的以理性、规范为主导的诗学理论一直占居着统治地位。根据这一理论,诗学是一种严格规范性的范畴,审美趣味、文学语言、写作文体和创作风格均有"高雅"和"低俗"之分。在这里,"高雅"部分自然被奉为正宗,拥有绝对权威,比如,诗歌就被视为比小说和戏剧更"高雅"的艺术。笑文学长期以来被认为是俗文学。巴赫金发掘人类的狂欢化文学价值,在很大程度上是在向传统的诗学体系挑战,是要颠覆旧的诗学理论,为传统的高雅体裁"脱冕",而替所谓的低俗体裁"加冕"。应该说,巴赫金的狂欢化诗学理论的意义是显而易见的。这一理论的颠覆性赢得了当代西方文论界的青睐。

总起来说，巴赫金的狂欢化诗学主张可以概括为以下几点。

第一，重视人类的笑文学。主张从狂欢化的角度来考察文学创作体裁和人物性格的发展变化。强调狂欢化文学传统是人类文学宝库中不可忽视的一个重要部分，为笑文学正名。

第二，提倡平等对待一切文学体裁、语言和风格等，否定或动摇文学艺术创作形式中的一切权威性，反对传统诗学理论重"高雅"文学（如史诗等）、轻"低俗"文学（如小说等）的美学立场。

第三，消除诗学研究的封闭性，加大文学内容和形式的开放性，寻求各种纷繁复杂的文学因素的融合。如各类文体、各种语言（口语、俚语、行话、方言等）、各种手法（反讽、夸张、讽刺、幽默、调侃等）的相互联系。

第四，打破逻各斯中心主义，以狂欢化思维方式来颠覆理性化思维结构，运用超语言学的方法，重视语言环境和话语交际分析，走出传统语言学研究的框架。

第五，发掘人类的创造性思维潜力，把人们的思想从现实的压抑中解放出来，用狂欢化的享乐哲学来重新审视世界，反对永恒不变的绝对精神，主张世界的可变、价值的相对。

巴赫金的狂欢化诗学理论由于没有全面系统的严格阐述，所以具有明显的未完成性和解读的多义性。它可以说是一种诗学理论和研究方法，也可以说是一种独特的文学思维方式和世界观。难怪当代西方众多的文学理论流派和学说都在巴赫金的学说里得到了这样或那样的启发。

巴赫金的上述理论都是在半个多世纪前提出的，但只是到了六十年代以后才在欧美引起高度重视，最终又"返销"苏联，其中的原因耐人寻味。但值得肯定的则是：第一，他的理论学说已

大大超越了自己所处的时代,当时的苏联社会还没有"成熟到"能够理解他的思想的程度;第二,由于他本人的坎坷经历,他的很多著作的版权变得混乱不清,扑朔迷离,这也大大影响了对巴赫金本人及其著作的了解。至于欧美学术界至今盛赞他的"复调"、"对话"理论,则是因为巴赫金的理论适应了现代主义潮流的需要,他对人的"内部言谈"、"内部体裁"的高度重视,对作品中各种声音独立性的研究,恰恰为现代主义文艺作了辩解。人们可以看到,现代派作品中的心理迷乱、人格分裂、反权威、反逻辑、反和谐统一等复杂纷乱的变调特征,在巴赫金的有关论述中都已提及。

巴赫金的理论之所以能在欧美广为流传,引起强烈反响,还应归功于法国文论家克里斯蒂娃和托多洛夫。当时法国的结构主义已失去了往日的光彩,人们期待着一场新的思想革命,而巴赫金的理论恰好适应了解救西方学术界自身危机的需要,同时也适应了俄国形式主义经布拉格学派到巴黎泰凯尔集团逆向寻根的需要。他的理论不仅影响了西方形式主义诸学派,而且对西方马克思主义的诸种学说也有深远影响,激起了西方学者针对当代政治、文化"复调"乃至"理论狂欢化"现象的研究兴趣。

与任何一种学说一样,巴赫金的复调、对话理论和狂欢化诗学也存在着一定的理论缺陷。其中最主要的不足是,在强调自己的理论观点时,往往会走极端。巴赫金过分夸大了复调、对话结构的独立作用和狂欢化文学的价值,这给人以否定其他创作体裁和诗学理论的印象。其实,无论是复调小说结构或狂欢化诗学都只是众多文学体裁和诗学理论中的一种,是构造小说、研究文学的一种途径,尽管是一种非常重要的途径,但不是唯一的。其次,巴赫金回避了许多无法回避的理论问题,例如,复调小说中

作者的世界观作用、狂欢化文学的负值一面等等。

然而，巴赫金的理论和方法尽管存在着某些不足和偏差，只要我们注意到这些问题，那么从整体上看，巴赫金的理论和方法无疑是美学、诗学理论和方法的一个重要成就，它们拓展了美学、诗学研究的视野，促进了美学、文学研究方法的多样化，丰富了当代西方美学和文学批评理论。

第二十八章　霍兰德的后现代精神分析美学

诺尔曼·N·霍兰德（Norman N.Holland,1927— ），著名的后现代精神分析批评家、后现代精神分析美学家。出生于美国纽约曼哈顿妇女医院。1944年6月考入麻省理工学院，主修电气工程学，打算成为像他父亲那样的专利法律师。1945年春，开始接触弗洛伊德的著作。1947年，从麻省理工学院毕业，获电学工程学学士学位，随后入哈佛法学院学习，并开始涉猎文学。1950年毕业于哈佛法学院，获法学学士学位，接着又被哈佛英语系录取为研究生。1955年被麻省理工学院聘为教授人文科学和文学的讲师。1956年获哈佛文学博士学位，并被麻省理工学院提升为副教授。后在纽约州立大学布法罗分校、巴黎第八大学等处任教。1983年应佛罗里达大学之聘，任"马斯顿—米尔鲍尔"教授学位至今。1989年5月，曾访问过中国。

霍兰德在精神分析领域成绩卓著，被认为是新一代"最重要的精神分析批评家"。他迄今已发表著作十一部、论文五十多篇，其中有不少已被译成包括汉语在内的十多种文字。霍兰德称他从1957年起就开始涉及精神分析研究，但他最初的两部著作《第一批现代喜剧》(1959)和《莎士比亚的想象》(1964)仅是一般

意义上的文学批评著作。真正开始运用精神分析学的原则去解释艺术现象，当属其第三部著作《精神分析与莎士比亚》(1966)。在此书中，霍兰德对精神分析学及其理论在莎士比亚研究中的运用，作了简要而具体的概括。这本书及其后来出版的《文学反应动力学》(1968)，是迄今为止霍兰德发表的最为重要的两部著作。在这两本书中霍兰德发展了弗洛伊德以来的传统精神分析学，改变了传统精神分析文艺批评的面貌，提出了读者反应精神分析理论，这同时也奠定了他在精神分析学领域中的地位。

霍兰德一生致力于从精神分析的角度探讨文学、美学，因此，他思想的发展具有一种内在的联贯性和统一性。七十年代以后，他发表的著作大多是对他在《文学反应动力学》一书中所建构的文学反应模型的补充和完善。在《诗歌在于个人》(1973)和《五个读者的阅读》(1975)这两本书中，霍兰德深入地研究了不同读者对同一作品的反应，并系统地阐述了个人对文学作品的再创造问题，从而清楚地表明了文学反应动力学是一种辩证的反馈。在《笑》(1982)一书中，他开始试图运用读者反应理论去研究玩笑及幽默。在《我》(1985)一书中，霍兰德把精神分析学与认知心理学、心理语言学、科学哲学和控制论结合起来，提出了一种可以广泛运用于人文社会科学研究的普遍模式。他在《批评的我》(1991)中，又运用了《我》的模式去批评当代文学理论。

第一节　霍兰德的后现代精神分析理论

(一) 对“后现代精神分析”的界定

霍兰德早年曾受训于波士顿精神分析学院，系统地学习过

精神分析理论,可以说,他对传统的精神分析理论特别是弗洛伊德的精神分析学非常熟悉。霍兰德受弗洛伊德的影响最大,对弗洛伊德的研究也最深入,他甚至还用弗洛伊德的精神分析理论对弗洛伊德本人进行过深刻的精神分析。霍兰德认为,弗洛伊德创立的精神分析理论"将科学和艺术结合在了一起"①,并为人文科学找到了一个普遍的潜意识基础。在霍兰德看来,离开了弗洛伊德的精神分析理论,我们就缺乏艺术批评的武器,对美学、艺术理论的建构将寸步难行。

但是另一方面,霍兰德又认为,随着时代的发展,弗洛伊德所创立的经典精神分析学科已经出现了严重的分歧,特别是已经分裂成种种不同的民族形式、民族风格。比如目前有英国精神分析、法国精神分析或者南美、奥地利、加利福尼亚、纽约精神分析,甚至还有英国精神分析A组、B组、C组等等。此外,从释义学的角度出发,弗洛伊德的患者有弗洛伊德似的梦境和弗洛伊德似的症状,荣格的患者有荣格似的梦境并对荣格的释义作出反应,也就是说,弗洛伊德的患者证实弗洛伊德的理论,荣格的患者证实荣格的理论。因此,霍兰德批评道,早期的精神分析家全然不知道这些,不知道对象的复杂性,不注重对当下接受者的反应心理进行个案分析。

因此,传统的精神分析学科需要发展,以面对不断变化发展的世界,以解释不断拓宽的艺术风格。霍兰德说,事实上,二十世纪的文化史,甚至包括科学领域已经经历了从前现代、现代到后现代这样一系列的运动。所谓"前现代",它标志着艺术在性和社

① 《弗洛伊德和诗人的眼睛》,参见《后现代精神分析》第47页,上海文艺出版社1995年。

会经济两方面，从十九世纪传统题材转入新的题材。如加兰德、康拉德、罗兰的小说，庞德的意象派诗歌，它们将文本视作表现其自身以外的某种东西。第二阶段则是"现代主义"的鼎盛时期，这时艺术成了自主的结构，以其自身为目的，无所指称，无所体现，它是表现性的，抽象的。文学创作方面以普鲁斯特、乔伊斯、福克纳为代表，文学批评领域以新批评学派为代表，他们将文本视为其自身的目的。而在"后现代主义"时期，"艺术把艺术作品与艺术家、艺术作品与观众之间的关系作为其主题"[①]。布莱希特、尤奈斯库的戏剧，欧普艺术（Op Art）、大众艺术等等就表现了这种旨趣。

霍兰德认为，精神分析也经历了从前现代到现代鼎盛时期再到后现代这一类似的发展过程。弗洛伊德首先打破了维多利亚时代人们对性所保持的缄默，他关注的是人们体验中本能的一面：梦境、笑话和口误。可以说，精神分析是在前现代运动中开始的。接着，弗洛伊德很快把精神分析带入现代鼎盛时期。在这个阶段，精神分析本身或其各不同实体被视为自足的，有其自身目的的某种东西，就像一幅米洛（Miro）的抽象画，或者华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens）的一首诗。比如，弗洛伊德理论的基石——人的无意识就是一种独立自存的东西，就像人的躯体的器官一样，具有某种功能或活动。霍兰德说，弗洛伊德谈到无意识时，仿佛它是某种地方或场所，仿佛无意识是一只水桶，我们可以将情感或里比多从中倒进倒出。尽管弗洛伊德后来用本我、自我和超我这三个新概念修正了自己的理论，但这三者仍然是有其自身目的的、自足的功能性实体概念。"弗洛伊德本

① 参见《后现代精神分析》第282页，上海文艺出版社1995年。

人并未进一步将精神分析推向后现代主义"①,后来,只是通过梅拉尼·克莱因(Meliane Klein)、瑞奈·斯必兹(Renè Spitz)等人对人生早期阶段的探索,通过W.R.D.费边(Fairbain)、D.W.温尼科特(Winnicott)等客体关系理论家的探讨,传统的精神分析学才逐渐走向后现代主义。

霍兰德无疑是一位后现代精神分析学家,事实上,他对后现代精神分析学的界定也是从他自身的理论建构出发的。霍兰德一向注重把个人反应当作精神分析的对象,他自己也承认:他的真正兴趣从来没有离开过读者反应问题,"即用精神分析和认知心理学来探索读者与作品之间的空间,文学体验就是在这一空间中创造出来的"。正是因为如此,霍兰德的后现代精神分析又被称为读者反应精神分析批评。从读者反应的角度出发,霍兰德说:"后现代主义已义无反顾地转向了读者和文本之间的关系。"②传统的精神分析是"研究每张人皮内的个性的科学,而后现代精神分析研究的则是存在于人皮之间的人之个性"③。霍兰德总结道,后现代精神分析是一门释义学科:"它帮助我们释义做一个人是怎么回事;做一个与他人有关系的人,又是怎么回事。精神分析使我们能探索我们自身与周围他人他物之间的那个空间,其中也包括其他学科和领域。从这样一种广泛的意义而论,后现代精神分析堪称是其他一切学科的基础,它是释义本身的艺术。"④

(二)以"本体"为基础的人格理论

"本体"思想是霍兰德后现代精神分析的理论基石。霍兰德所讲的"本体",不同于通常我们在哲学、美学学科中所理解的本

①②③④ 《后现代精神分析》,第286、282、292、294页。

体概念。弗洛伊德之后的一些精神分析学家为了寻求对于人类个性更好的解释，开始把“本体”概念引进精神分析学。埃里克森最早引进这个词来表示“本体意识”，如个人自己的意识、他人的意识、个人自己对他人意识的意识等等。但是对霍兰德影响较大的还是后来H·利奇帕顿提出的“原始本体”概念。利奇帕顿是海德格尔的学生，受海德格尔的影响比较大。他认为，原始本体是在我们每个人出生后的头一年中，由婴儿和母亲通过相互满足对方需要而发展起来的。母亲具有某种需要和个人风格，婴儿也把他(她)从基因发展而来的某种风格带进两人的关系中去。为了婴儿能存活，这两种风格必须相处融洽，而这种融洽便在婴儿身上造就了一个人的原始本体，即“一个必然居于所有其他心智发展之前的零点”，“一个不变量，它的变异将会向各发育序列赋予一个不变的内部形式和核心”①。

在此基础上，霍兰德指出，本体是一种特殊的关系，即“把一个人理解为一个主题及诸多变体”，“理解为人格的同一与不同之间的辩证统一”②。这就是说，我一直在变化，但无论我有多少变化，始终存在着一个连续的我，这就是贯穿于一切变化中个人的风格，这就是经历所有变化而保持恒定的那个我。这个连续的我，就是每一变化的语法及实际主语。打个比方说，我可以不从事文学活动，不搞文学理论，而改行做商人，然而我却会以相同

---

① 参见H·利帕奇顿《原始本体的出现与维持中的自恋作用》，《精神分析》第45期(1964)第54页，第46期(1965)第125页；《本体与性》，《美国心理学会》第9期(1961)第179—260页。

② 参见《后现代精神分析》第49页(《人之本体》)、第124页(《阅读与本体：一场心理学革命》)，第170页(《本体概念能为心理语言学补充什么?》)，第291页(《后现代精神分析》)。

的基本风格来从事这两项活动。事实上,正是由于存在着一个连续的我,它有着一种个人风格,我们才能将我身上的变化视之为变化。我们是凭借同一性来认识不同的,同样,我们也是凭借不同来认识同一的。人格中的这种同一的主题与不同的变体之间的关系,就如音乐中的主题与变奏一样。但是人格的这种同一性,提供了整个人的概念,形成了个人不同的性格或风格,因为它就是一个人的本体。

本体思想的形成,表明了霍兰德精神分析理论的后现代性,因为它彻底推翻了传统精神分析学的核心理论——俄狄浦斯情结。在弗洛伊德看来,人的发育最重要的阶段是所谓的对抗时期。该时期始于孩子三岁左右,孩子为了获得父母的爱而和他(她)们发生对抗,男孩会向父亲挑战以赢得母亲,女孩则向母亲挑战以赢得父亲。这种性的、自然主义的、俄狄浦斯的三角关系,将决定人一生所有的喜好及选择,决定人一生所有的关系形态。而"本体"理论指出,对一个人最为重要的时期并非孩子三岁左右,而是作为婴儿的最初几个月。婴儿初生时并不知道自我和他人他物之间的界限,因为婴儿完全依赖于某个人,如母亲或"初始养育者",所以此时婴儿与世界的关系是一种全面的关系,而并非指向特定的某个人。这种全面的关系与弗洛伊德在"俄狄浦斯对抗"中所发现的爱恨三角关系是全然不同的,它所产生的感觉犹如一个神秘主义者或诗人被卷入永恒之中时的感觉,它就像爱情本身,而非爱上某个人。婴儿的这个早期阶段之如经典俄狄浦斯阶段,正如迈锡尼文明之与一千年之后的古希腊文明。可以说,婴儿早期阶段恰恰是"俄狄浦斯对抗"的潜在基础,而正是在这一阶段,我们培育了我们所拥有的最个人、最核心的东西,即我们的本体。

“本体”理论蕴含着以下三层基本意思：“第一，我们是在适应或赞成头一位哺育我们的人时所获得这一风格的；第二，这一风格是所有未来成长的母体，从这一意义上说，它是个人携往一切日后体验的本体之最内层的核心；第三，维持原始本体的需要是人的最深刻的动机。”① 对动物来说，本体是以固定的本能表现出来的，鸟类或蜜蜂至死都会遵循各自的本能。但我们的本体不是由本能赋予的，而是由婴儿期所接受的爱和养育感化成的。所以，本体理论给了我们一种方法，使我们能够在物种和文化的普遍性内说明人的个性，我们因而能理解一个“什么东西”是“怎样”变成“谁”的。

这样，本体理论就丰富了精神分析的动机理论。弗洛伊德曾提出一个“二阶”理论来解释人类生存的动机，即人的快乐原则和现实原则，后来他又讲到人的死亡本能。但是在霍兰德看来，“生物体最基本的动机是保持其本体。事实上，我们甚至宁愿死也不愿放弃我们自己认为是自己生存最基本的那些东西。本体是如此深刻，如此牢固，倒是它确定了快乐原则与现实原则”②。霍兰德借此令人信服地论证了历史上所有的文学家自杀的现象。他说，所有的文学家的自杀，都具有同样的本质动因，即他整个本体和生活风格导致他为了“牺牲”来自内部及外部需求的快乐和痛苦，而在生活提供的一切可能性中选择死亡。

以本体为基础的人格理论，同时也破除了传统精神分析学对人与人之间、人与物之间所作的那种简单的二元结构的理解。因为在原始本体形成时期，孩子的世界尚未分化，孩子的存在就

① 《本体概念能为心理语言学补充什么?》，《后现代精神分析》第137页。

② 《阅读与文本：一场心理学革命》，《后现代精神分析》第128页。

意味着世界,意味着母亲,母亲的存在也意味着孩子,所有的自我和所有的客体都互为依存。于是,主观与客观之间那种分明的、不可动摇的分界线模糊了,瓦解了。这样,"科学、社会科学、人文学科、自然科学、精神科学,它们不再相互排斥,而成为一个更为普遍的本体再创造原则内,向自己和他人释意的不同原则组合"①。总之,以本体为核心的后现代精神分析理论成了霍兰德追问世界、探寻自我以及考察文学的一把重要钥匙。

第二节 后现代精神分析理论在美学上的应用

(一) 文学反应动力学模型

霍兰德汲取新批评派和接受美学的理论成果,从其后现代精神分析思想出发,建构了一套有关文学作品与人的心智相互作用的动力学模型。在这个模型中,霍兰德力图要解决的问题是:文本中的客观形式与读者对文本的主观体验有什么关系?因此在《文学反应动力学》中,霍兰德对文学的本质、文学的情感特质、读者对文学的创造性理解过程等问题作了详尽的探讨和解释。其目的就是希望"在客观理解的文学文本和对它们的主观体验之间架起一座理性的桥梁"②。

霍兰德所讨论的"文学",并不是我们在传统意义上所理解的"诗学"或纯文学概念,而是带有明显的后现代特色。他认为,任何一件作品,只要我们用文学的眼光去看它,就可以称之为文

① 《人之本体》,《后现代精神分析》第74页。

② 《文学反应动力学》,第8页,上海人民出版社1991年。

学，因为"文学是一种体验，而且是一种并非与其他体验不相称的体验"①。因此，广告、凡人日记、打油诗、黄色杂志、通俗小说等等，这些处于文学本体边缘的作品都属于文学的范畴，而且往往比符合学院标准的作品更为直接地提出了文学的问题。例如，笑话是一种引起十分独特的心理和生理效果的文学文本，它显然比抒情诗更为直接地触及了情感的源泉；广告和宣传比任何高雅的文学更为直接地提出了"文学是怎样给读者以教化和快感"这一问题。霍兰德之所以将文学对象如此泛化，这同他的文学观是有内在联系的。

霍兰德认为，文学是一种核心幻想的转化。"文学本质向我们提供一种幻想，我们将它内摄，体验它时觉得仿佛它是我们自身的幻想，并将我们自己的幻想赋予它。文学作品以两种主要的方法驾驭这幻想：一种方式是以其作用大体类似防御的形式技巧来塑造它；另一种方法是将幻想朝着能为自我接受的意义的方向转化——这有点像升华作用。我们体验到的快感是我们有自己的幻想的感觉；我们赋予它的联想驾驭和控制了、但同时又允许了一种有限的表达和满足。"② 霍兰德在此描述了一个发生于人与文本之间的动力学模型，在一个由作者、文本、读者交织而成的动态功能圈中，他对文学的各个层面作了后现代精神分析学的释义。

自亚里士多德以来，我们一直力图窥测着缪斯的神秘，但是在我们对文学的全部反应中，仍旧存在着一个令人困惑的问题，即柯勒律治所称的"明知其假而宁信其真"。为什么面对虚构的

① 《文学反应动力学》，第7页，上海人民出版社1991年。

② 《文学反应动力学》，第351页。

文学,人们不仅手舞足蹈信以为真,而且还能从中获得巨大的快感,发现各种理性的意义?

霍兰德指出,人们有种种幻想,而文学作品也有一个中心观念或核心幻想,文学作品只是表达并掩盖了作者童年的幻想。霍兰德将他的人格本体理论引进文学批评领域,认为人的成长经历了口唇期、肛门期、尿道期、性器期、恋母(父)期等几个重要阶段,特别是在四个前恋母(父)期阶段,培育并发展起了对人的一生起决定作用的性格本体。我们成年后的各种实践活动都是我们的原始性格本体的投射和移情,包括我们的各种文学活动、审美活动,也只是将我们的原始本体加以转化和移植。幻想也是赋予文学转化以动力的能量,因为它直接源于我们的性内驱力及攻击性内驱力。所以在文学作品中,我们也可以找到上述五类幻想。譬如说,在"一些关于爱情或宗教神秘主义的诗歌和故事中",我们可以发现口唇期幻想为其核心基础。因为口唇期的一个主要特点就是自我与对象尚未分化并且害怕分化,所以作家诉诸言词造成一种吞食与被吞食的气氛,并幻想与周围世界融会在一起,以"抵制那旨在使自我在与某一原始母亲完全同一共在归于消失的可怕欲望"。文学作品就是以一种强烈而又高度浓缩的形式,把我们的这些原始的欲望和恐惧重新进行表达,并把我们幼稚的幻想转化成成年的、文明的意义。

另一方面,读者也根据这几类幻想在自己头脑中的形式对蕴含在文学作品的幻想内容加以创造性的发挥。通过一系列的防御机制——压抑、否认、逆反、逆行、否定、投射、摄入、认同、自残、倒退、分裂、象征、升华等作用,读者也无意识地对体现在本文中的幻想进行体验、驾驭和控制。体验到幻想并感受到它受到了驾驭,这就给我们以快感。因为,"从某种意义上说,文学是一

种由他人为我们所做并为我们所摄入的梦”，作家的幻想唤醒了潜伏在我们记忆中的最初的那些强烈的幻想和快感，或者说，文学作品再次创造出了一个处在哺乳期中尚未分化的自我，我们吸收并被陶醉于文学体验。所以霍兰德说：“如果你们不能变得像幼童，你们就不能步入文学的王国。”[1] 在孩子原始的幻想本体层面上，作者与读者通过文本这一中介达到了共鸣，因为文本所体现的幻想的转化过程其实就是我们内心的转化。虽然文本“外在于彼”，但是我们将其摄入之后，已经使之成为一个“内在于此”即内在于自我的亚体系。所以说，即使作品所再现或表现的事件、情感是虚构的，我们也能从中获得一种回复到原始本体的快感，从而陶醉其中，“明知其假而宁信其真”。

幻想是文学作品的核心，通过文本我们的幻想得到满足。不过，我们在文学作品中获得的不仅仅是一种快感，而且还能获得更高层次的审美情感。因为在将无意识的幻想转化为社会的、道德的、理性的，甚至是神话的术语的过程中，文学的意蕴便形成了。“意蕴是体现在作品中的无意识的幻想的转化或升华。”[2] 也就是说，一部文学作品具有两方面的隐含性：一方面，它向朝“下”伸展，朝着我们心理生活的黑暗的、隐晦的、原始的、肉体的部分发展；另一方面则向“上”伸展，朝着社会的、理性的，道德的和宗教的意义展开。比方说，《本能》一类对性和世纪病大肆渲染的困惑片，一方面，它使我们再度经历了从婴儿到成人的整个发展过程，把我们带入一种童年的骚动不安状态，让我们重新体验这种本能的心理状态，并驾驭这种原始的骚动，使我们产生一种快感。另一方面，我们在抵御并驾驭这种本能的幻想的同时，我

---

①② 《文学反应动力学》，第89、202页。

们又力图从中把一些无意识的关系和线索整理成一种有意识的关系,也就是说把"只对自己有兴趣的东西"转变成"对每个人都有价值的东西",这样也就带来了文学的道德的、哲学的、宗教的意义,我们也就从中得到精神滋养。

应该说,霍兰德描述的以幻想为核心的文学反应动力学模型,一定程度上揭示了文学的特质,并且突破了新批评派只以文本为考察对象的理论局限,较为全面地把握住了作者、作品、读者与世界这种多重反馈关系,从而提供了一个释读文本的后现代精神分析方法。尤其是这种理论模式以读者反应为精神分析对象,强调了文本与读者之间的重要关系,突出了读者的阅读机制和反应个性。不过,动力学理论只是略微涉及到了个人对文学作品的再创造问题,霍兰德只是到1973年发表了《诗歌在于个人》以后,才开始逐渐把读者反应精神分析批评发展成为一种成熟的、系统的思想。

(二)读者反应精神分析批评理论

霍兰德不仅是一位后现代精神分析学家,而且是一位读者反应批评理论家。可以说,霍兰德思想的后现代性的一个主要表征就是将读者反应理论、接受美学、解释学融进了他的精神分析理论之中。我们可以看到,前面介绍的霍兰德的文学反应动力学模型,其实就是他的读者反应理论的一个有机组成部分。只不过在这个动力学模型中,霍兰德是在一个由作者、文本、读者三方面构成的结构中,系统地考察文学的反应模式,其中对读者一维作为中心角色的强调还不是很突出。后来,霍兰德渐渐地认识到,文学作品并不是一种独立存在的客体,而且作品只能由读者来完成,因此,批评的任务也需要重新界定。于是,霍兰德不再将文本及其作者作为讨论的对象,而是以读者反应为中心来建构

文学批评理论。总的来讲，霍兰德的读者反应精神分析批评理论主要涉及到以下几个层面。

首先，他认为，文本没有任何意义，意义存在于读者的头脑中，“真实性与美一样，出自观者的眼中”[1]，是读者最终完成了一部艺术作品。“事实上，文本什么事也不会干，因为它们是死东西。释义和解构都是我们对文本的所作所为。任何意义是我们凭借文本所建立的。认为文本具有某种内在的意义，这种见解只是陈旧的、威望扫地的索绪尔结构主义语言学。”[2] 不仅文本没有意义，甚至在文本中我们也找不出传统精神分析学所大书特书的情结或意义。他说，“精神分析意义就是当我们阅读本文时，我们头脑中发生的事情。它们是结果，不是原因。”[3]是因为早在我们心中具有了对世界的理解方式，具有了意义，我们才将意义赋予文本。在这个意义上讲，“实际上，我们是艺术家的合作人”[4]。我们和艺术家一起，共同完成了一件艺术品。

“简而言之，我们不是准科学的观察者，我们所观察的不是外在我们自身的现象，既不是浪漫主义批评家所说的历史现象，也不是新批评家所说的纸上的文字。相反，我们与作品纠缠在一起，它中有我，我中有它，在过程中相互作用，好似巫师的交易。”[5]我们不是被动的接受者，我们是创造者，我们将意义投射进了本文，移植进了这个本无意义可言的符号世界，只是我们各自按照不同的目的和意义来重新建构本文。那么，我们对世界的这种独特的理解方式又源自何处？

霍兰德分析道，意义源于个人婴儿时期形成的原始本体。我

①④⑤ 《文学反应动力学》，第308、317、309页。

②③ 《精神分析2000年》，《后现代精神分析》，第313、314页。

们具有什么样的原始本体,就拥有什么样的风格和个性,从而也就以不同的方式来解释文学作品。霍兰德在此又引进了其以原始本体为核心的人格基础理论,可以说,这种观点也是他的反应理论不同于接受美学的主要特色。

霍兰德说,尽管文本是同一的,但不同的读者会以不同的方式来感知它,我们有时甚至对一个词的释义也大相径庭,为什么会出现这种局面?按照传统,一般的文学批评家总是在文本中寻找答案,但这种寻找只是徒劳无功。"因此,我发现我可以将不同读者阅读同一语言时的差别与同一读者阅读不同文本时的同一性联系起来,办法是寻找那些个人风格——本体。"[1] 因为在前恋母(父)阶段,我们被培育并发展起了我们最内在的存在方式,这就是我们的原始本体,也是我们的"性格",借用文学术语来讲,就是我们的"风格"。不同的本体,不同的风格,导致了对一个字词不同的解释,导致了我们心中不同的幻想主题,也导致了我们对蕴藏在文学作品中幻想的不同转换模式。所以霍兰德总结道:

"从最深刻的意义而论,要按文学的本身面目接受、理解及欣赏它,我们就必须按我们的本来面目接受、理解、欣赏我们自己。"[2]

原始本体对一个人的生活理念和实践方式的影响是决定性的,它决定了我们阅读时独特的释意风格,同时也带来了理解视角的主观差异。不过,霍兰德后来对此种观点又略作了修正。他说,"一个人的经验靠他增加个性主题的变化。他以这种方式重

---

1. 《本体概念能为心理语言学补充什么?》,《后现代精神分析》第138页。
2. 《文学反应动力学》,第383页。

新创造他的个性主题"[1]。这里所讲的"个性主题"，就是他原来所说的个人的"性格"，个人的"本体主题"。而"本体主题"在他一贯的看法，是婴儿期一旦形成就不可更改的。在这里，"个性主题"则不是一种一成不变的结构，而成了一种方式，"一种理解同一性与差异性相结合而构成的个人生活的方式"[2]。这表明，他所讲的"个性主题"会随着经验的增加而不断发生变化。他之所以讲人的"本体主题"会发生变化，目的是为了强调读者在内在化本文符号的过程中，必须通过重新创造作者的"核心幻想"，将自己的个性与作者的个性结合起来。也就是说，霍兰德虽然坚持意义主要在于读者而不在于文本，但是他的理论仍然保留了作者和文本的某种客观性。因为如果批评是引起作者个性与读者个性相结合的活动，那么文本和解释文本的自我必须彼此独立。一言以蔽之，在坚持以读者反应为核心的同时，也必须保持文本意义的独立，保持文本与读者的交流。

不过，读者对文本的审美体验和意义解释也不是一种被动的过程，而是充分发挥了个人的主观性，投射进去了个人的风格或"个性主题"。霍兰德称，"说文本强行规定意义或控制反应，或说一个人阅读的主观部分和客观部分，这些说法都过于简单化了。我们需要的是理解文本，理解人与人之间的情境，或者理解阅读规律，因为一切都与反馈中的一个自身交互作用，在反馈中，认同是某种主动的、创造性的因素"。可见，阅读和解释，不是一种被动的刺激——反应的行为主义，而是一种再体验、再加工、再创造。"我们相信阅读中个人的创造性作用。我们运用符

① 《五个读者的阅读》，第231页，耶鲁大学出版社1975年。

② [美]《新文学史》杂志1977年第2期，第280页。

码来创造阅读并构成解释。"[1] 通过对文本的能动的创造性的解释,文本获得了其存在的意义,我们也"创造出一个比我们平时更为充实更为持久的自我",文本和自我在这一创造性的阐释中都得到了新生。

此外,霍兰德还将十九世纪工程学的反馈观念引进他的理论,详尽地探讨了读者反应的能动过程。霍兰德说,"读者是通过防御、期望、幻想和转换(简称 DEFT)四者的结合,来阅读作品的"[2]。读者的反应或者说对文本的感知就是一个由防御、期望、幻想和转换相结合的动态反馈过程。"期望"就是"将文学作品置于时间中的愿望序列",就是希望文本所提供的核心幻想能将作为读者的个体带回到早期婴儿体验中,带回到母亲温暖的怀抱,从中获取快感。"防御"则可"理解为塑造个人从外界摄入的东西",读者有自己从婴儿期带来的独特的防御机制,文本通过意蕴和形式也造成了一种特定的防御功能。而"幻想则是个人从自身投射到外部世界的东西","转换则赋予作品一种超越时间的意义"[3]。这四者的结合形成了一种高层次的反馈圈,通过这个有机的系统,我们来处理外部世界,解读文学作品,从而重新创造我们每个人的本体。当我们阅读一部文学作品时,只要期望被激起了,防御也相符了,幻想也投射了,我们就可以使用与作品相符的防御,将自己投射进作品的意愿转换成某种审美、社会、伦理或者宗教方面的连贯性。

---

① 《文学反应的共性与个性》,见《当代西方艺术文化学》第 384 页,北京大学出版社 1988 年。

② 《本体概念能为心理语言学补充什么?》,《后现代精神分析》第 141 页。

③ 《阅读与文本:一场心理学革命》,《后现代精神分析》第 126 页。

总的来说，霍兰德作为一个后现代精神分析学家，作为一个读者反应批评家，对文艺批评、美学理论的建设做出了卓越的贡献。近年来，他的批评理论又有所发展。他认为，批评应该成为一种对话。这种对话从理论上说没有结尾，没有终结。所谓的结论总是暂时的、有条件的，它依赖于上下文，依赖于未知的未来的发展。批评家应该加入到那种永不停息的讨论之中，从他人的阅读中学到东西并为他人的阅读做出贡献。

第二十九章　后结构主义美学

第一节　后结构主义美学的形成和传播概况

后结构主义思潮的兴盛与结构主义的衰落是同步的，其形成和迅速发展的原因是多方面的。

从社会背景看，1968 年学生运动席卷欧洲，“五月风暴”使法国的资产阶级国家机器受到了暂时的威胁，但由于种种原因，这场学潮很快就平息下去了，情绪低落的学生们首先对学潮中表现思想中立的结构主义进行了发难，当时曾有人指责结构主义为“结构，结构，从不上街参加战斗”。人们不再用结构主义的眼光看待世界，对“结构”的稳定性、整体性也失去了往日的兴趣。后结构主义就是在这种兴奋和幻灭、斗争和平息的背景下产生了。它的诞生迎合了当时青年学生的失落情绪，学生运动虽然在大街上被冲垮了，虽然没能颠覆资产阶级国家机器，但他们却可以转入另一个领域——将语言的结构颠覆，这是资产阶级的法律、秩序所无能为力的，他们从否定社会、怀疑社会转向否定秩序、否定结构、否定现存的语言体系。

从哲学思潮看，否定理性，怀疑真理的思潮一直伴随着西方

哲学的发展。当年尼采提出"上帝死了","重新估价一切价值",这股反理性的浪潮,极大地冲击了欧洲理性主义的大厦。后结构主义的"太凯尔"集团,就同尼采的非理性主义有着渊源关系。他们不承认有什么宏观的理论,如存在主义、马克思主义或结构主义,不承认这些理论可以说明语言学的新问题,他们逐渐转向微观理论。如德里达全力攻击结构主义的理论基础——索绪尔的结构语言学理论,提出要破坏语言的多种结构,并用这种方法来达到彻底颠覆结构主义的目的。这标志着对西方传统的形而上学信念的彻底否定,标志着人们对真理可靠性的彻底怀疑。德里达要对统治西方几千年的形而上学和传统认识论进行彻底的解构,揭露真理的虚构性和否定语言传达思想的工具作用,以便否定建立一切科学的真理体系的可能性。解构主义可以说是后结构主义思潮中最重要的部分,从某种意义上说,它代表着整个后结构主义。

就对语言的批判而言,对后结构主义影响最大的也是尼采。如德里达汲取了尼采文字超越一切观念形态的思想。在《白色的神话》中他引尼采的话:真理就是一支隐喻、双关、拟人等等修辞手段组成的大军。换言之,哲学和一切观念形态,首先是文字。无怪乎德里达要人们抛弃卢梭式的感伤怀旧情绪,而像尼采那样笑着、舞着来肯定文字的自由游戏。1976 年出版的《马刺:尼采文体论》一书中,还对尼采的辩论风格有专门探讨。尼采对古希腊语文有很深的造诣,其对希腊哲学的批判,所用的策略明显也直接对德里达发生了影响。德里达还从尼采的强力意志中,发展出欲求和控制 (desire and control) 的概念。他认为"知识"乃是要达到某一欲求所构成的阐释力量,意义因此是无穷尽的符号阐释、传达活动,是人类创造的另一组替代符号,它们不断衍生,

不可能是稳定、有限、"真实"的;尼采对神学、形而上学的抨击尤其给德里达的"去中心"观念以极大的影响。

海德格尔被公认为解构主义的另一个直接渊源。就解构西方形而上哲学传统而言,海德格尔与德里达有很多相似处。其中语言第一的观点,和以文学和艺术来解构并拯救哲学的观点,则对德里达发生了直接的影响。

解构(deconstruction)一词的字根来自"解"、"瓦解"("to undo","decon-stouct"),是德里达从海德格尔的哲学概念 destruktion 发展而来的。"解构"抓住了一个关键问题:经典的结构主义所试图运用的二元对立法体现了一种观察意识形态特点的方式。意识形态总喜欢在可接受和不可接受之间,以及种种对立之间确立明确的界线,德里达认为通过"解构",对立的态势可以部分地被削弱,或者在分解文本意义的过程中,可以看到对立的两项在一定程度上互相削弱对方的力量。"解构"并非为了证明这种意义的不可能,而是在"作品之中"("构")解开、析出意义的力量("解"),使一种解释法或意义不致压倒群解。

德里达《论文字学》等论著向传统的符号、文字观提出质疑,集中批判了自柏拉图以来西方哲学一直维护的"逻各斯中心主义"传统,他对以索绪尔为代表的"语音中心主义"的语言学、列维—斯特劳斯的神话结构论、卢梭的"文字起源论"及其自然、文化的对立观都进行了解构,批评他们都以"现存"为中心。德里达还批评、解析了胡塞尔以理性的现存为对象,将声音视为本源,力图以超越的主体意识回归到纯粹本质的现象学理论,以及海德格尔以"现存"为基石的存在本体论。德里达认为从康德、黑格尔、卢梭到索绪尔、胡塞尔、海德格尔等一批思想家都是预先设想了某一定点,以此为立论基础,并称之为纯粹、先验、固定、真

实，却始终没有想到这个“定点”其实是哲学系统为了巩固自身的立场，坚持其理论构架所发现到的现象，即哲学家所说的“真理”，所不能不建立的一种假定；对于这些“假定”，思想家们不但不加以质疑，反而进一步引申为一种“逻各斯”。解构主义者试图证明，既然对立面的一个术语隐秘地包含在另一个对立面的术语之中，那么这些对立的事物为了保持自己的地位，有时是如何相互转化和毁灭自己的，或者它们是如何把某些会给它们带来极大麻烦的细枝末节驱逐到文本的边缘地带，最终达到瓦解那些使文本成为一个整体的对立物的目的。

随着德里达在六十年代末连续到美国讲学，他的解构主义思想也传播到了美国，从而使解构主义很快取代了新批评长期以来的支配地位，成为一股声势浩大的思想运动。其中坚力量是耶鲁学派 。耶鲁学派的形成标志着解构主义进入了全面发展的时期。著名的“耶鲁四人帮”是从各自不同的思想立场和方法转向解构主义的，因此对解构主义的理解和运用也不尽相同。“耶鲁四人帮”都曾在耶鲁大学这个美国当代文论的中心地带学习和工作，因此他们较之德里达，更关心文本本身，更注重解构主义理论的实际“操作”。

除德里达外，七十年代法国还有一批文论家从结构主义阵营退出，转向解构主义。其中最突出的代表是罗朗·巴特。巴特对自己原先奉行的结构主义进行了清算和嘲讽，他说：“据说某些佛教徒凭着苦修，终于能在一粒蛋豆里见出一个国家。这正是前期的作品分析家想做的事：在单一的结构里，……见出全世界的作品来。他们认为，我们应该从每个故事里抽出它的模型，然后从这些模型里得出一个宏大的叙事结构。我们（为了验证）再把这个结构应用于任何故事：这真是令人殚精竭虑的任务……

而且最终会叫人生厌,因为作品会因此显不出任何差别。"[1] 巴特的转向解构主义与德里达不全相同,他提出了自己独特的文本理论和文本阅读理论。

如前所述,巴特从消解索绪尔的符号理论入手,认为文本语言能指和所指并不能构成索绪尔所谓的完整、固定的符号,因为他发现,语言中每一所指的位置都可能被其他能指取代过,能指所指涉的与其说是一个概念(所指),不如说是另一些能指群,这就导致能指与所指的分裂,能指的意指活动还未及达到其所指前就转向了其他能指,能指因而只能在所指的岩层表面"自由飘移"。这样,文本中的语词符号就不再是明确固定的意义实体,而是一片"闪烁的能指星群",它们可以互相指涉、交织、复叠;文本中出现的虽只是有限的能指符号,却像水珠般折射出无边际的能指大海,所以巴特说"文本无所谓构造","文本没有任何句式","文本是能指的天地"。巴特还认为,把结构主义的"作品"与他心目中的"文本"加以区分,"作品"是"单数"的,"文本"则是"复数"的。因为任何语词单独存在时不可能有任何意指活动,当它真正成为语词时,它四周已是一个由无数语词构成的无形"词典";同样,任何文本真正成为文本时,四周已是一片无形的文本海洋,每一文本都从中提取已被写过、读过的段落、片断或语词,从来不存在"原初"文本,每个文本都是由其他文本的碎片编织而成;文本这种"复数"特点导致文本意义的不断游移、播撒、流转、扩散、转换和增殖,文本本身只是开放的无穷无尽的象征活动,任何意义只是这一活动过程中即时的、迅速生成又迅速消失的东西。这是对结构主义"作品"论的有力消解。

---

① 巴特:《S/Z》,第9页,伦敦1970年。

巴特还提出了与其文本理论相对应的阅读理论。他认为，第一，阅读结构主义“作品”，只需理解性思维，而阅读“文本”，则需转喻式思维即把文本每一部分和每一象征都看作对另外更大部分和象征群体的无限的替代品；第二，判断“作品”间的区别主要依据我们所理解的确定的意义内容，而判断“文本”间的区别，则要依据它们不同的能指意指的活动路线和意义播撒过程；第三，阅读“作品”是按兴趣享受意义的文化商业消费，而阅读“文本”则是一种创造的双重“游戏”：既遵循文本意指活动玩文本“游戏”，不断再生产文本的意义；又把文本当乐谱演奏（play，游戏）文本，这种演奏不是解释，而是工作、生产，是合作式的创造。在此意义上，阅读即写作，即批评。

显而易见，巴特的文本和阅读理论是对结构主义美学、文论的彻底否定和消解，也是对他前期理论的自我否定和消解。其价值在于看到了文学艺术作为“活动”的过程性，看到了读者的参与性和创造性；不足之处一是未跳出文学与生活割裂的形式主义窠臼，二是存在某些相对主义和虚无主义的倾向。

在后结构主义营垒中，福柯是一位非常独特的思想家。他的理论曾遭到德里达的批评，但他又反过来严厉批驳了德里达，形成了结构主义之后一场重要的论争。下面，我们将专节介绍福柯的思想。

第二节　福柯的后结构主义

米歇尔·福柯（1926—1984）是法国哲学家、社会历史学家、思想史学家，对当代哲学、美学有深广影响，迄今不衰。福柯

曾先后就学于巴黎高等师范学校、巴黎大学,获巴黎大学哲学、心理学、心理病理学学位。五十年代曾在瑞典一所大学任教,六十年代中侨居突尼斯,任教于克莱蒙菲兰特学院,1968年12月返回巴黎,在巴黎大学文森学院任哲学教授,1970年后任法兰西学院思想史和思想体系教授。六十年代到七十年代他曾担任一些政治事件的调查委员,参加和组织了监狱和健康改革、同性恋者的解放等活动,并且曾经奔赴雷诺工厂,参加工人示威活动。尽管"五月风暴"时,他侨居突尼斯,但他同样是这场运动的积极关注者。1979—1980年,福柯探讨了法国政治思想沿着自由化道路发展的问题。福柯成名于1961年出版的《疯狂史》,该书后来几乎成为众矢之的。其他主要著作有《诊断的诞生》(1963)、《字与物》(1966)、《事物的秩序》(1966)、《知识考古学》(1969)、《规戒与惩罚》(1975)、《性史》(1976)、《权力/知识》(1980)等等,涉及史学、医学、经济学乃至犯罪学等等学科。福柯的理论曾被归入结构主义,但是他从来不承认自己是个结构主义者。福柯一度还被拉进解构主义的行列,但是福柯与曾投学他门下的德里达早就成了论敌。福柯与新历史主义的关系,也还只能算是它的一位前驱。或许唯有后结构主义这个含义太为广泛的概念,才是无可置疑地适用于福柯的标签。福柯理论的反中心、反权威、反成规习见的特征,与解构主义明显有异曲同工的消解传统的旨趣,这是我们把福柯放在本章介绍的主要原因。

一 关于知识考古学

福柯在西方哲学史上是一个非常独特又非常深刻的思想

家，他提出的知识考古学是对西方哲学带有根本性的变革。

“知识考古学”提出的根本背景是，福柯对从康德直到海德格尔关于人的理解的不满。福柯认为，康德哲学是欧洲思想从古典走向现代的过渡环节。康德的“主体”（人）不是经验的人，而是先验的精神性的逻辑形式（时空范畴等）的人：就生命而言，他是“活的存在”（living being）；就“思”而言，他只是空灵的“逻辑学的人”[1]。胡塞尔把康德的先验主体还原为实在的、活的、在最根底处体验着的人，因而可以成为人文科学而非自然科学研究的对象。海德格尔进一步把现象学与存在主义结合起来，把人理解为“此在”（dasein），即诸“存在者”中一个特殊的存在；海德格尔着重阐明“此在”之此，即此在以何种特殊方式存在，他的观点是，此在（人）是有时间性的、历史性的存在，即人是“历史学的人”。海德格尔开创的现代解释学强调人作为历史性的存在早于精神性的逻辑性的存在，是更为基本的存在方式。

但福柯认为，“逻辑的人”是考古学意义上的人，“历史的人”是解释学意义上的人，后者虽力图克服前者纯精神的空灵性，注入历史的具体性，但两者的目的，却是为了显示和追求“意义”，“此在”之不同于、高于其他一切存在物之处，恰恰就是能追问存在的意义。因此，福柯对这两种对人的理解都不满意，觉得在这点上还数尼采高明，因为尼采不仅宣布上帝死了，实际上也宣布依附于神的人也死了，他们肩负的寻求符号性意义和历史性意义的使命已告终结。[2] 因为本来就不存在独立的所谓“存在的意

① 参阅福柯《事物的秩序》第243—248页，太维斯道支出版社1970年。

② 参阅《事物的秩序》第27—33页。

义",人本来就生活在各个具体时代的意义的断裂层中,只有用考古学的方法才能发掘出来。这就是福柯心目中"考古学的人",是区别于"逻辑学的人"和"历史学的人"的。福柯正是在这里提出了"知识考古学"的理论。

福柯的"知识考古学"同西方传统的历史学大相径庭。传统的历史学常常将实际的历史发展归结、提升为知识史、思想史、精神史、意识史,而将考古学降为附庸,把考古发掘出来的文物、遗迹等只作为历史学特别是"思想史"(history of ideas)的文献处理,仅研究其背后的所谓"意义",强迫考古学为历史学服务。对此,福柯斥之为"历史主义的梦"。他的"知识考古学"则反其道而行之,不仅考古的发现要作为考古学来研究,而且历史学的文献和文字记录等也要作为考古学的文物、遗迹来处理,把它们看作考古学的重要"档案"(archive)。换言之,传统历史学是文物、纪念物(monuments)为思想史的文献服务,知识考古学则要历史文献(documents)为考古纪念物服务;过去是以历史学为本,考古学为历史学服务,现在则以考古学为基础,历史学作为派生学科只能为考古学服务。①

"考古学"(archeology)的希腊文字根意谓"本原"、"始基",与"史料学"(historiography)相对应,后者希腊文字根意为"叙述"、"讲述"。后者以文字记述为依据,前者则以实物分析为重点,在无文字或缺少文字的时期,历史研究主要靠前者,因此,前者在时间上早于后者,是更为原初的、始基的。福柯指出,十九世纪历史主义盛行,即使考古发掘出的实物,也要服从其历史学目的,着重探寻其记述性意义知识形态,以建构线性的、连

① 福柯:《知识考古学》,第7页。

续发展的思想知识史。而他则相反，主张以考古学方式处理历史学、史料学的记述性史料和文献知识形态，即把一切历史性、记述性文献和文字材料知识形态都看成与考古发现一样的实物，着重研究它们在特定时期如何可能产生并存在。

"知识考古学"与十九世纪历史学的根本区别在于，后者把包括知识形态的文献、史料和考古发掘的文物、实物在内的一切过去的东西，都看成能够体现历史上的人的活思想、活精神，同时又认为人的思想、精神有着独立的、连续不断的发展和演进，因此千方百计探究隐藏在文献和文物背后的古人的思想、精神及其连续不断的发展。而福柯的"知识考古学"则认为各个时代的思想、精神、意义、学说、知识不是纯时间的、线性发展和连续不断的，而是空间的、断裂的和不连续的，任何知识形态（文献、学说、思想等）均有自身的考古学时空层面和方位，在一定意义上都是被分割开的实物、文物、纪念物。因此，"知识考古学"不仅反对历史主义总把考古实物还原为精神、意义并纳入线性发展的"思想史"轨道的做法，而且把一切过去的东西，包括知识形态的思想文献资料，也统统看成实物、文物、纪念物，着重研究其所处的考古层面，其与别的实际事物如社会制度、组织结构等的关系，其所以在某一考古层面产生存在的原因和条件，等等。这就是福柯"知识考古学"的基本任务。他认为这是比历史学更为根本更为基础的研究，其实质是消解历史学的文献、史料、思想、意义系统，因此福柯也称之为"解—历史学"①。

也正因为如此，福柯强调"知识考古学""不研究'知识'，而研究'意见'；不研究'真理'，而研究'错误'；不研究'思想形式'，

① 《事物的秩序》，第369页。

而研究'心意类型'(types of mentality)"[1]。他从五十年代开始就致力于变态心理和病理及疯狂史、性史等非正常心意状态的研究,可以说正是这种"知识考古学"研究的尝试和实验,比如关于疯狂史的研究,福柯并非为了治疗疾病(像弗洛伊德),而是着眼于考古学的探讨,即研究关于疯狂的知识、学问科学处于什么时间断代层,揭示精神病、医学在某一特定时代断层(社会组织机构制度等)所以产生的可能条件。

二 沉默:"知识考古学"的"人学"思想

上面已经谈到,福柯的"知识考古学"在"人"的观念上,是不同于从康德到海德格尔的"逻辑学的人"或"历史学的人",而主张"考古学的人"的。那么,在考古学看来,人是什么呢?考古学的人学观念是什么呢?

福柯并没有直接回答这一问题。但是从他对十六、十七世纪以来人们有关人的知识(即人学、人类学)考古学考察中,我们可以间接领悟到他的人学思想。

他已在《字与物》(英译本书名为《事物的秩序》)一书中对于十六十七世纪一直到当代人们有关人的语言、生命、劳动的知识,即人的若干基本方面的知识,作了独特的考古学的研讨,提出了一系列引起学界震动的新思想、新观点。他对十六至十九世纪人们的语言观念、知识作了考古学描述。他认为,在十六十七世纪时,人们还把作为语言的文字看成与世界上的具体"事物"

① 《知识考古学》,这里采用叶秀山《论福柯的"知识考古学"》一文中的译文。本节吸收了叶先生的基本观点,在此谨表感谢。

有“相似性”(vesemblance)的事物,所以,文字(语言)本身作为“事物”同样需要解释。这样“文字”与其所指“事物”之间的关系是不确定的。而古典时代(十七世纪末到十八世纪),人们逐渐把“文字”(语言)看成只是其所指事物的表象或表征,它本身不再是一个与“事物”相似的独立的“事物”,那时,如果有人(如堂吉诃德)仍把由语言文字组成的书看成实际事物,而不仅仅是实事之表征的话,他就会被视为“疯子”。相反,培根、笛卡儿等人由于取消了语言的独立性,只将它看成思想观念的表征、符号、功能,即所谓“语言是思想的分析”,因而成为“智者”。而十八世纪末到十九世纪,人们又把语言文字看成“厚实”的独立事物,不再是透明、空灵的,仅仅充当“事物”的表征和表象的符号,也就是说,语言恢复了文艺复兴时期谜一样的“厚实性”(enigmaticdensity)。这时,语言与世界的关系重又变得不确定了,语言本身需要另一种知识、学说、科学来加以解释。于是方法学文学才应运而生。请注意,福柯把“文学”看成十九世纪的产物,乃是就人们的语言知识考古层面的意义而言的,与一般的“文学史”观全然不同。福柯还用同样的考古学方法对人的生命和劳动作了生物学和经济学的考察,指出只是到了十九世纪,人的生命和劳动才取得了自身的厚实性和独立性,成为知识学经济学的独特对象。这样,人作为说话者、生命(活)者、劳动者才清除了仅为他物表征的空灵性而变得厚实起来,于是才有了真正的人。对此,福柯作了如下考古学概述:

整个古典时期(当然指十七、十八世纪)表征理论和语言自然分类纲目以及财富和价值的种种理论是相一致的。可是到了十九世纪初,这种情况完全变了,表征理论成为

一切可能成立的体系和总基础这一点已不复存在,语言成为一种自发的现象和以事物为基础的文字体系,作为表征和事物本身之间不可少的一种联系也随之消失。一种深刻的历史性深入到事物的核心,把它们孤立起来并根据它们自身的厚实结构来确定它们,把长期形成的法则强加于它们身上;对于交换和流通的研究让位于对于生产的研究,对生命有机体的研究优先于对于类特征的研究;最主要的是语言丧失了其特殊地位,只成为与其自身丰富的过去相一致的历史的又一表现形式。不过随着事物逐步以自身为中心,努力寻求自身发展中可被理解的法则,同时抛弃表征这一层面,西方认识史上第一次出现了人。……从此产生了各种离奇古怪的新人本主义思想和一种对人进行总体的、半实证主义半哲学审视的"人类学"的全部轻而易举的解决办法。不过想到人还只是一种新发明,不足两百年,只是我们认识中的一环,而且在后者获得新的方式后将会消失这一点,还是令人宽慰的。[1]

在此,福柯的"知识考古学"告诉我们,人的语言、生命、劳动,到了十九世纪,重新获得了"厚实"的独立事物的理解,人的这些活动不再仅仅是代表、表征他物的空灵性,似乎从此人真正找到了归宿,获得了"人"的特质。然而,福柯进一步指出,十九世纪的人学在人的语言、生命、劳动的"厚实"化的同时,也将人的这些方面的活动分别变成了语言学、哲学、经济学等不同学科的对象,实际上是将完整的人分割为碎片,消

① 福柯:《字与物》,第14—15页,巴黎1966年。

解了人自身的历史统一性。所以，它从“发明”“人”的时候起，也在肢解、消灭“人”；“人”的新起点（被发明）同时也把人引向“终点”；“人”有了开始，反而丧事了自身的历史。[1] 在此意义上，“‘人’在消失过程中”。[2]

正因为人被分割成碎片，压在各个时期的地层中，所以福柯认为，考古学应承认这一事实，不奢望从地层中发掘出完整的“人”，更反对用发掘出的实物、文物、纪念物来为历史文献服务，企图恢复历史上活生生的“人”，重建处于世界中心的“人”的形象，而应当尊重事实，从各个时期的地层中发掘出人的各种实践产品、实际遗迹包括知识形态的精神产品和文献，分析研究这些产品之所以在那个时代断层产生的可能性、因素和条件。而对人类学的基本问题——什么是人——知识考古学则只能保持沉默。

三 话语理论

福柯理论的“知识考古学”的一个重要的特点是视历史为话语的构造，故而在一定意义上可称之为“话语理论”。他认为个别话语的形成过程中，会有一些规则出现来界定这个领域的相应对象，从而建构基本概念，搭起理论的大厦。这一话语组构中的规则组合，就形成话语的组构系统，分别属于不同历史阶段或考古层面。此一理论表面上看与索绪尔《普通语言学教程》中“言语”与“语言”的两分有相似之处，由此福柯一度被拉进结构主义阵营。但是福柯真正强调的并不是哪一种可以中立于历史和社

①② 《事物的秩序》，第367—369、385页。

会的"深层结构",恰恰相反,他要突出的是:在话语即历史所标示的客观性背后,具有某种特定时代断层的鲜明的意识形态性质。换言之,在一个历史时期内,一门学科是凭借话语圈定了一个对象领域,树立起一个合法的视角,由此建立起不断更新的历史法规,作为价值取舍的准则。福柯的《疯狂史》之不遗余力地要说明疯颠和精神病人是被意识形态排斥在外的"异端"话语,乃至立志来写向来被决不是中立的历史压抑得沉默无言的疯颠本身的历史,正是以上理论的一个绝好的注脚。

"话语"(discourse)原是语言学中的一个概念,指构成一个相当完整的单位的语段。通常限于指单个说话者传递信息的连续话语。而福柯的"话语"具有特殊的意义,它的形成建立在对结构主义的文本理论的批判上。结构主义文论把散乱的文学现象归为"文本",这是为了让读者获取符号,从而发现文本背后的声音和意义。福柯认为,这一将文学"文本化"的努力,必然导致对形成和创造文本的各种条件的省略,其结果不是排除了置于文本之外而又确确实实影响着文本的意义的多种因素,就是降低了这些因素的重要性而视之为文本自身的功能,这实际上是孤立了文本。在福柯看来,文本并非意义的中心,它不能是一个意义的总前提,而只能是一个条件。文本的作用是赋予多重复杂的语言意义以活力,使多种意义在这一条件下得以表现和存在。福柯批判结构主义以孤立、静止的方法研究语言系统和文本,认为世界绝不仅仅是由文本的简单因素构成,政治经济力量和意识形态及文化控制整个意指过程。而"话语"和"权力"才是构成社会文化的活动因素。由此,福柯给"话语"以明确的界定:它不是一般语言学意义上的"话语"而是人类的一种主要实践活动。

福柯从"知识考古学"立场出发,认为对各个时代断层中作

为“碎片”的人的实践产品(包括作为话语的精神、思想、知识产品),重点不在寻找其作者,而应当主要研究它们与其他实践产品之间的关系。在福柯看来,话语作为人的一种实践活动处在各种其他实践活动的关系网中,话语只是这关系网中的一个网结(net-work),他名之为“推理式实践”(discursive practice)。既然是一种实践活动,话语也有其非语言性的一面,它还作为“说话事件”(speech event)而具有“物质性”(materiality)。

福柯认为,话语作为推理式实践,与其他实践活动的关系,既不像古典时代认为的那样只是表征、符号的关系,也不像十九世纪认为的那样,纯然是独立的、语言式的,而是同其他一切非推理式实践活动相互制约、作用的。推理式实践活动的主体只能体现在种种非推理式实践主体的身分中,推理式实践活动也只有通过非推理式实践活动来实现。如病理诊断话语是一种推理式实践活动,作为诊断的是医生,但是那医生只是在写诊断书时是医生,在其他时间、场合,他会另有身分(如当父亲、丈夫、司机……)所以写诊断书的医生只是一个可变动的身分,而人文科学或人类学中大写的“人”,他的推理式实践(诊断)活动,只是他全部活动(包括非推理式活动)中的一个碎片,是他的全部实践活动的“网”中的一个“结”而已。所以,推理式实践的主体乃是一个空框,不是其读者决定此实践活动之性质而是具体的实践本身指明作者的身分。在此,抽象、概念的“人”正在消失中,人只是具体的医生、法官、工人、农民;人不是完整的人,而是残缺的碎片体现在他的种种实践活动中。每代推理式实践的主体都在前人沉默之处说话写作,推理式实践是断裂的、非连续的。

福柯话语理论的一个核心概念是“认识价”。在《事物的秩序》中福柯指出,认识价是存在于基本文化代码(它支配着语言、

观念、交换模式等)及其所产生的科学和哲学阐释之间的那一有秩序的、未经阐发的经验,而此中经验正是一个特定历史时期权威理论的出源。但在《知识考古学》中他的解释又有了改变,认为认识价不是思想构成深部的基本范畴,而是某种整体关系,故而既反映了一个时代的知识总体,又是指它的基本构成原则。值得注意的是,每个时期的认识价,即它的认识论领域,在福柯看来都只能在特定的学科及其话语实践中才能得到表征。这恐怕也是福柯孜孜不倦于精神病学、临床医学、人文科学,以及犯罪、囚牢学等个别研究的理论背景所在。认识价的概念使得福柯的语言观不同于解构主义,对此有人作如是分辨:"解构论者的能指分立于任何一种超验意指或立场,自由漂浮而破解了逻各斯中心主义的封闭中心;福柯的能指则在认识价的调节有序的交流内部发生作用。换言之,福柯在建树一个有界限的能指和文本理论,为话语提供了一个虽然差异纷呈,错综复杂,却是可予确定的历史语境。"①

福柯认为,在可予以言说的东西和实际上说出的东西之间,横陈着整整一个时代的话语领域,它是无法由语言学、逻辑,以及一味好古的历史来加以说明的。福柯将这个再三强调的话语领域命名为"档案"。在《知识考古学》中他说,档案不是各式话语的统一或不同区别的化合,相反,它是高度差异化的命题的形成和转化的总系统。进而观之,档案对人来说只能体现为"他者"即差异。人没有可能发现自己的档案,因为它是产生在话语方式的内部,而话语的对象不过是它的外显形式。这听起来同样颇有结构主义意味,但福柯的档案的概念实际上是强调历史的断裂性

① 雷契:《解构批评》,第150页,纽约1983年。

和差异性，在含蓄地否定历史领域的任何一种一元单传的目的论解释，这与结构主义则有异曲同工之处。

“档案”何以可得挖掘？福柯仍求诸其考古学理论。早在《疯狂史》中他就声明：精神病学的语言是理性关于疯狂的独白，它的基础是疯颠本身的沉默，故而他不像想来写精神病学的语言史却想写一写那个沉默之音的考古学。八年后出版的《知识考古学》中，福柯又称，他坚决反对搜索本源，以使理性成为人类的目的。考古学目光所向因此不在“作者”和“书”的一统话语，而是进行组构，排斥转化的话语原则，是考察构成一种文化的档案的一系列学科中的断续性。这意味着不必寻求话语之中或背后的一种或隐或显的意向、意愿或意义，文本即无涉作者，其建构法则和阐释模式亦不足一提。这样，诚如福柯的考古学是有意识避开了现象学、结构主义和解释学，其分析对象亦以构成一个学科有关话语的一系列文本，替代了作者、语言代码、读者，乃至个别文本的分析。虽然考古学的宗旨同样是在突现西方文化基础中的裂隙、缺陷和不稳定性，因而具有同解构主义类似的批判意识，但是面对超越理性所遇见的重重困难，福柯显然是较德里达选择了一条更具有人文色彩的路径。有人说：“福柯求助了一种历史主义，坚持理性在历史上的不同时期是有不同的形式。德里达则将这样一种历史化策略的结果，描述为‘理性考古学’，认为它较之沉默的考古学更是来得雄心勃勃。”这话不无道理。

四 权力理论

与其话语理论密切相关的是福柯的权力理论。这一权力理论十分强调文本与历史的关系，被学术界认为可与弗洛伊德的

性理论比肩。福柯本人因此曾被称为"权力思想家"。

什么是"权力"呢?福柯一反以往把权力看成是一种禁止、防止别人去做某些事情的权力观,认为权力是某种更加复杂得多的事情,不应当一开始就把权力与镇压联系在一起。福柯认为,影响和控制"话语"运动的最根本因素是"权力",这种权力尽管来源于尼采的"强权意志",却又增加了新的涵义,它已经成为了社会文化框架中必要的、充满活力的条件。福柯的这种"权力"说,贯穿于他的整套理论。

在福柯看来,权力是档案的负面的社会、政治现实,是一种无所不在、无以摆脱的社会罪恶。权力总是与知识携手并进,利用知识来扩张社会控制,故而知识并不是客观的、中立的,它是拉起"真理"来做虎皮,包裹起统治阶级的意识形态:"即便在今日它所呈现的极大扩张了的形式中,知识的追求也没有达到一种普遍真理,赋予人类以正确、宁静把握自然的能力。相反,它无止境地倍增风险,在每一个领域中制造险象……它的发展不是旨在建立和肯定一个自由的主体,而是制造一种与日俱增的奴性,屈从它的狂暴本能。"① 福柯的这一观点,显然具有强烈的批判资本主义意识形态的性质。

福柯在一系列著作中谈及性、犯罪、精神病、医疗等各种形式的知识都曾受到一定时代具体话语实践中某些权利(规则)的控制和压制。例如"疯狂话语",就是被那些确定其是否正常、是否合乎理性的规则和礼仪所排除压制的,在那种具体话语实践中,个人必须遵守这些代表权力的规则和礼仪。在他看来,历史

① 福柯:《尼采、系谱学、历史》,《语言、反记忆、实践》第163页,康乃尔大学出版社1977年。

乃是许多不连贯的话语实践的排列，每种话语实践都有一套规则的程序，以潜在的权力形式、支配着特定领域的知识、写作或思考。而这种对知识的支配常常通过借助个人的名义，如柏拉图、亚里士多德、黑格尔、弗洛伊德等，使他们成为一种权利话语的化身。对各学科知识的种种规则表现出一种非个人力量的"知识意志"，起着决定各种知识的权力作用。

由此，福柯认为历史不是客观知识，不能成为科学。历史写作的话语是在权力斗争的世界中产生的，权力是人们施与事物的"暴力"。不存在"客观的"话语，只有体现或大或小权力的话语。所以，在艺术中，一如在政治、科学中，通过话语而获得权力。他论及权力与话语的关系时指出：

> 事实上，权力和知识是在话语中发生关系的。正因为如此，我们必须把话语看作一系列不连贯的片断，其作用不是一致的和稳定的。确切地说，我们不应认为话语的世界有被接受和被排斥之分，或者有主宰或被主宰之分。我们应该设想这个世界由许多迂曲的因素构成，它们可以在不同的战略下发生作用……话语并不是始终如一地屈服于权力，……话语既可以是权力的工具，也可以是权力的结果，但也是阻碍、绊脚石、阻力点，也可以是相互战略的出发点；话语传递着、产生着权力；它强化权力，但也削弱权力的基础并使之暴露，使之变得脆弱并可能遭受挫折。……话语是在权力相关领域里起作用的战术因素。[1]

---

[1] 见福柯《性史》第1卷第2章，纽约1978年。

在此,福柯论述了权力与话语的辩证关系:权力可以支配话语,但话语在一定条件下亦反作用于权力——强化或削弱它,但是无论如何,话语的权力性是显而易见的,两者的关系是密不可分的。

同时,福柯还以知识和权力为一对共生体,表象是知识,实质是权力。不过,福柯的"权力"更有它的特别含义。他指出,权力不是获得的、夺取的,亦不是分享的,而是弥漫生成于各种关系的一种转替无定的游戏,这些关系涉及经济、性、知识、政治、情感等等人类存在的所有领域。在他看来,权力是基础而不是上层建筑的产物,它播撒到各种社会关系之中,而永远不可能显现为一个特定的母题。这就超越了统治者和被统治者的话题。权力有意向却没有主体性,即便权力促生抵制力量,后者也只能存在于权力关系弥散无边的游戏之中。福柯说道:

> 就像权力的关系网最终是形成了一张渗透入各类机制的绸密网络,而不被定位在它们中间,对权力的漫不胜数的抵制点,同样也横贯了各个社会阶层和个人团体。毫无疑问,使革命成其为可能的对这些抵制点的系统编码,一定程度上正像国家是各种权力关系的机制整合。①

福柯认为,对权力的抵制点不失为差异的一种特定形式。有权力必有抵制存在。因此无所不在、无孔不入的权力既是压抑的力量,又是建设的力量。反观文学,它意味着每一个文本都参与了知识和权力的游戏。伟大文学作品的理想形象,是超越了自身

① 福柯:《性史》,第1卷第96页。

生产时空的世界图式，是超越时代的预言和神话。如果一个古代文本在后来的年代中复生，它就再一次进入了知识和权力的游戏。联系福柯的话语和档案理论来看，福柯被认为是将文本性的概念扩大到经济、社会、意识形态、道德、制度等等社会生活的全部领域。这个大一统的文化话语不仅决定了每一个新的文本的生产，而且把它的当代性带进了所有新形成文本的发行和消费之中。这样一种认为每一个文本皆出自、贯穿，并且回到一个文化大网络的思想，显然具有一定的历史意识，而与结构主义相区分，同时，它也对后起的新历史主义思潮有直接的启示。

五　作者作为话语的功能

福柯直接讨论文学的比较突出的是《作者是什么?》(1969)一文。文章很显然是对德里达"文字"理论的批判。

文章对传统的作者概念作了层层辨析，进而提出作者不是一般专有名称，而是话语的一种功能，是从话语的内部引向外部的一个有血有肉、活生生的人。"作者"这一名词因而只是与作品形影相随，划定作品的界限，显示它们的存在方式及其特征：

> 因此我们可以说，在我们的文化里，作者的名字是一个可变物，它只是伴随某些文本以排除其他文本：一封保密信件可以有一个签署者，但它没有作者；一个合同可以有一个签名，但也没有作者；同样，贴在墙上的告示可以有一个写它的人，但这个人可以不是作者。在这种意义上，作者的作用是表示一个社会中某些话语的存在、传播和运

作的特征。[1]

作者作为话语的功能,福柯主要从四个方面作了阐释。

第一,作者的功能是法律和惯例体系的产物,此一体系限制、决定并且明确表达了话语的范围。话语因而是被占有的客体,其合法的编纂多年前先已完成。这一方面福柯特别指出,当话语成为一种罗织罪名的对象之后,其所有权形式才趋完备。当作者成为惩罚的对象,当话语有触犯刑律之虑时,作者、作品或话语才被冠以作者的名称。话语最初是处于神圣与世俗、合法与非法、虔诚与亵渎之间,是充满危险的一种姿态,十八世纪末叶所有制和严格的版权制度确立之后,写作行为固有的违法特征变成了强有力的文字规则。

第二,作者的功能在整个话语中并不具有普遍和永恒的意义。故在我们的文化中,每个时期是在为不同类型的文本寻找作者。福柯以文学和科学两类文本为例,指出古代的文学作品,诸如小说、民间故事、史诗、悲剧等,迄至文艺复兴之得到承认和广为传布,根本无须考究它们的作者是谁。反之在中世纪,科学的文本,诸如天文、医学、地理等等,则唯有指出作者的名字,方才显得真实,诸如"希波克拉底如是说……"、"普里尼告诉我们……"等等。而十七、十八世纪以来,科学的知识既然得到实证,其文本有无作者变得无关紧要,科学话语可以单凭内容而为人接受。反过来文学话语却必须说明它们的作者、写作时间以及其他背景。即便有匿名的文本传下,读者也会想尽办法来考证出它

① 福柯:《作者是什么?》,见王逢振等编《最新西方文论选》第451页,漓江出版社1991年。

的作者。如是作者在话语中的功能，中世纪和现代社会正好是颠倒了过来。要之，作者的功能影响话语的方式随时代和不同文化形态而改变。

第三，作者的功能并不意味单纯在话语中探究作为个人的作者来源，实际上它是一种复杂的运动，建构出我们称之为"作者"的一种特定的理性存在。如批评家寻找作者的深层动机、独创性等等的努力。另一方面，福柯指出，读者建构一位哲学家作者所采用的方法，与建构一位诗人并不相同，同样，十八世纪人们建构一位小说家所采取的方法，与当今所采取的方法也不相同，虽然在支配作者构成的法则里，也还是有着一些超越历史的持久的东西。这意味着作者的功能并非单纯是为话语寻找作者，读者必须通过一系列特定的、繁复的努力来界说它。

第四，作者的功能因而并不是把话语视为被动的静止的材料，以从中建构一个真实个体的形象。因为文本总是含有许多指向作者的符号，它们是个人的名词、动词，以及时间、地点副词的各种变化形式，对于有作者功能的文本和无作者功能的文本分别发生不同的意义。如文学作品中的第一人称代词，可以既不指实际上的写作者，又不指虚构的叙述者，相反它代表一个第二自我，这个自我与作者的相似关系从来就不是固定的，即使在同一本书里也是如此。作者的功能因而是产生在、存在于作者和叙事者之间的裂缝当中，是在两者的距离之间运作。这不但适用于小说和诗，同样适用于科学话语。

福柯承认创作主体不应该被完全抛弃，但是强调它应被重新考虑，即不是复现它作为创造主体的荣光，而是考究它的功能，他对话语的介入，以及它的从属系统。故而问题不在于作者如何将意义赋予文本，以及作者如何从内部调动话语的规则来

完成构思,相反应当是:在话语中作者主体在何种条件下以何种形式出现?它占据什么地位?表现出什么功能?在每一种不同类型的话语中,它又遵循一些什么规则?简言之,作者的创造功能将由远为复杂的话语功能所替代,由此作为分析和阐释的对象。而所有这些问题的背后,人们几乎只能听见漠然无表的低语:"谁在说话又有什么关系?"

美国批评家H·艾伯拉姆斯认为马克思主义和福柯的权力理论、话语理论是当代新历史主义的两个主要渊源。两者当中艾伯拉姆斯声明他更感兴趣的是马克思主义的传统。至于福柯的传统,美国当代批评家默里·克里格1991年应台湾"中央研究院"之邀所作的系列讲演中,也有细致交待。照克里格的说法,"旧历史主义"批评是用已知历史来求解未知的文学。但是后结构主义勃兴以后,这个被认为是太过天真的历史观产生了危机:假如历史并非仅仅是某种外在的"客观的"事实的集合呢?难道历史同样不也是一种话语形式,一种叙事文本,是一系列本身已经是种阐释的所谓事实?用经福柯下衍的新历史主义传统来反观他的后结构主义理论,可以发现福柯是在鼎力鼓吹一种文本性和互文性,以话语现象涵盖了从哲学、文学、史学、伦理学、人类学到意识形态、国家机器等等上层建筑的一切领域。批评和阅读因此与其说是去发现现成的文本意义,不如说是一种建构,是让过去和现时跨越断层进行对话,因为据说非此不足以洞察权力关系的本相。其实这个本相究竟能够本真到何种程度本身也还是个问号。文学固然不可能摆脱意识形态的渗透,另辟一个世外桃源,但是文学可以对意识形态作出它自己的反应,应有它自己的独立性,而正是这一反应的特殊性,使它有别于哲学和历史。应当说,这一点恰恰是为福柯所忽略了。

还要指出的是，福柯与以往的结构主义者不同，他反对任何形式的整体观，认为无论社会制度、艺术作品或是哲学，只要试图从整体上去把握它，就会带有整体的压抑性质。他认为“权力”和知识紧密勾结，形成集权主义理论。因此，所有立足于整体观和集权的理论，包括马克思主义在内，都是“权力”和“统治”的工具。由此可见，福柯的观点带有明显的反马克思主义、反辩证法倾向。他不仅向马克思主义提出了挑战，而且还迎合了法国一部分激进青年“五月风暴”失败以后滋长起来的对革命抱消极悲观态度的“幻灭”情绪。我们知道，马克思主义是以“现实的历史的人”为出发点和对象，以生产力与生产关系的对立统一为基础来唯物地、辩证地解释社会文化现象的。福柯虽然一度潜心研究马克思主义，但作为资产阶级思想家，他不可能像马克思主义者那样站在社会解放和人类解放的高度来研究资本主义社会。他不是以生产力与生产关系为枢纽，而是以“权力意愿”为原动力，因此其理论实质上带有抵制所有统治模式的无政府主义循环论色彩，其局限性显而易见。

第三节　德里达的解构理论

雅克·德里达（Jacques Derrida，1930—），当代法国哲学家、文艺理论家、符号学家和美学家。出身在阿尔及利亚近郊的一个犹太裔家庭，据说孩提时代最早的回忆，便是一种刻骨铭心的孤独感。十九岁获学士学位后，旋即赴法国，入巴黎高等师范学校攻读哲学。1960 年，任教于巴黎大学。1965 年，回母校巴黎高等师范学校，任教哲学史。七十年代起，定期赴美讲学，影响日

益扩大。他既是解构主义思潮的创始人,也是当代西方最有影响且健在的思想家之一。德里达的著述主要有:《人类科学话语中的结构:符号和游戏》(1966)、《论文字学》(1967)、《言语和现象:胡塞尔现象学的符号问题概论》(1967)、《文字与差异》(1967)、《论播撒》(1972)、《白色神话学:哲学文本中的隐喻》(1974)、《真理的提供者》(1975)、《从狭义到广义的节省理论:完全的黑格尔主义》(1976)、《有限的内涵:ABC》(1977)、《署名活动的语境》(1977)、《马刺(英)/马刺(法)》(1978)、《继续生存》(1979)、《联系的补充:语言学前的哲学》(1979)、《类型的法则》(1980)等。

1966年,德里达在美国霍普金斯大学召开的"批判语言和人文科学国际座谈会"上发表了他划时代的著名演讲《人类科学话语中的结构、符号和游戏》,这篇演讲被公认为是解构主义奠基作。第二年,德里达同时出版了三本书,全面推出反传统的解构主义理论。

一 文字学和"逻各斯中心主义"

德里达1967年出版的《论文字学》,被公认为解构主义的经典之作。其中德里达明确宣布,"文字学"(grammatologie)是解构主义作为一门科学的名称,它的目标是颠覆以"逻各斯中心主义"为别名的西方理性主义的读解传统。德里达嗣后的大量著述,基本上是循着这一线索源源不断流出的。所以有必要对德里达文字学的来龙去脉作一介绍。

德里达的"文字学",顾名思义,是一门关于"字符"(gramme)的"科学"(logie),即指不考虑具体语言或文字系

统，只针对文字和书写符号的形状所进行的研究。说白了，它就是一种"白纸黑字学"。这与我国许慎《说文》而降的文字学传统判然不同。但言虽不能言，非言无以传。德里达讲到文字，其表情达意的功能和白纸黑字性质的反表情达意功能，经常是兼有所指的。这使他的理论本身出现不少矛盾，也增加了这一理论接受过程中的艰涩程度。

文字作为一门科学意味深长。德里达说，假定科学的概念是诞生在文字的时代，假定文字不光是科学的一种辅助手段，而且是它的对象，是它的客观性的先决条件，假定历史和全部知识都取决于文字的可能性，那么，他的文字学毫无疑问便将是一门关系到科学本身有无可能的科学。德里达认为传统语言学是刻意用口说的话即言语来压制书写的话即文字，从而阻碍了文字作为一门科学的建构。因此，肃清言语加诸文字之上的阴影，就成了解构主义的当务之急。

德里达认为西方文化对文字的压抑由来已久。《论文字学》题为《书的终结和文字的始端》的第一章中，德里达砍头去尾地引了尼采的半句话作为题记："苏格拉底，没有写作"。并评点说："不论怎么来看这个话题，语言问题从来都不单单是诸多问题中的一个问题，尤其今日它史无前例地普遍突入在旨趣、方法、意识形态上大相径庭的各门学科后，更是这样。"[1] 语言问题的确是当代西方美学、文论中一个引人注目的大问题，但是德里达认为其中亟待明确的是言语和文字何为本原的问题。

德里达以扎实的希腊学术功底，大量引征了从古希腊开始的以言语压制文字的传统，如柏拉图称文字只是小孩子的发明，断

---

[1] 德里达：《论文字学》，第6页，伦敦1974年。

难同言语这成人的智慧抗衡;又如亚里士多德的《解释篇》声称,口说的话是内心经验的表征,书写的话是口说的话的表征;等等。然后,他指出,这表明西方思想在自然而然表达真理的大旗下,建构了一种能够消抹自身的普遍语言,认为声音是最接近所指即思想或者事件的媒介,而书写的记号则成事不足,败事有余,是声音的派生物。德里达对此进行了批评。《播撒》一书中他以《柏拉图的药》为题,再一次解构过柏拉图重言语、轻文字的立场。

西方自柏拉图以来以声音、言语来直接沟通思想而贬抑书写文字的传统,德里达称它为"逻各斯中心主义"。柏拉图的"理念"是逻各斯,亚里士多德奉为宇宙第一动因的"隐德莱希"也是逻各斯。基督教传统中,逻各斯则是通过人子予以体现的上帝的大智慧。在他看来,逻各斯中心主义是坚信有一种存在于语言之外的宇宙精神,生生不息地支配着自然和社会的进程。逻各斯的别称是存在、本质、本原、真理、绝对等等,它们都是一切能指最终所指向的"超验所指",也是全部思想和语言系统的基础所在。德里达认为,西方逻各斯中心主义传统的要害,是认定意义不在语言之内,而在语言之先,语言本身无足轻重,不过是表达意义的一种工具。这样,近似人的思想出口便渺无踪影的言语("活的声音"),便成为直传逻各斯的"本原",而力不从心地记录言语的文字,则只是后到的"补充"。所以德里达强调,逻各斯中心主义的另一个名称,就是语音中心主义。

德里达从上述基本点出发,还对结构主义的语音中心主义进行了批评,因为结构主义者认为"声音与存在的意义以及声音与意义的理想性绝对相近似"[1],这实际上颠倒了言语和文字的

① 见《论文字学》第12页。

顺序，如索绪尔曾将词与物的关系概括为一个有声意象和一个想到的概念所指，能指与所指合起来构成一个语言符号，其间能指据称是反映了被表示的客体或抽象意义。索绪尔说："语言和写作是两种不同的符号体系；第二项（指写作）只是为了描述第一项（指语言）的目的而存在着。"他认为说话最接近于意识的自我——"在场"，而不经过文字媒介直接传达出来的说话，才是纯意义、纯存在。按照这种观点，言语是语言的现实，而写作只是试图象征和描写语言；言语是内在的、自然的，而写作是外在的、附加的，说出的话比写下的字更适合于传情达意。德里达指出，按照西方这种形而上学的传统，作为表意符号的语言被人为地一分为二，其一是脱口而出的"言语"，其二是反复斟酌的书写记号即"文字"。言语由于带有自发自觉性状，转瞬即逝，似乎造成了能指的完全消失，与真理合二为一了，相对于文字就占了明显的优势。在德里达看来，这种认为言语具有对文字的首要性的"在场"的形而上学传统，导致一种"先验现象"的产生。然而，人们并非先有明确固定的意义，用口说出话来，然后再写成拼音文字。所以德里达说："在狭义的文字出现以前，文字早已在使人能开口说话的差异即原初文字中出现了。"[①] 德里达批判这些观点的主旨是在根本消解言语的特权。既然言语对文字已不存在特权，德里达便在重新赋予文字以特权的基础上，重新定义文字，使之包括言语及其他方式的发音动作，其目的是通过在概念上阻挠的办法，防止旧的对立简单地重新构成自身。他认为，假如像结构主义所宣称的那样，文字仅仅是言语的衍生物，那么它也必然有与其母体相同的显著特征，而事实上文字一旦形成，便约定俗

① 《论文字学》，转引自《当代西方文艺理论导引》第128页，四川文艺出版社。

成,体现了整体的语言系统的局限性。而结构主义乃至传统哲学抬高言语、批判文字,其实是掩饰了语言游移不定的符号本质。

德里达进一步指出,结构主义由言语或语音中心主义出发,错误地抬举语词符号,把它看作把握文本意义的关键所在。这导致"符号自身的膨胀",或者说,导致把符号抬到绝对存在高度。结构主义这种主张可以追溯到整个西方传统核心的、更基本的主张,即假定有一个中心的存在:

> 符号的观念……因而保存在逻各斯中心主义的、也就是声音中心主义的遗产之中……我们已预见到声音中心主义把作为存在的意义的历史规定,与依赖这一普遍形式的一切次要规定性混淆起来……(如:作为本质的事物对视觉的存在;存在作为实体/本质/实在;短暂的存在作为现在或此刻的点;思想、意识、主体的自我存在;他人与自我、作为自我与有意图现象的他人相关性之间的共存,等等)。言语中心主义于是便赞成作为存在的整体的存在的规定。[①]

这种存在的形而上学即假设,所考察的对象含有一个假定的整体,或由假定的整体所构成,这意味着有一个中心,不然就有一个封闭的圆圈。德里达认为,这种观点极其错误,意义不能封闭在记号里。在每一种这样的封闭体中都有裂口,因为要下定义的话,封闭体需要未封闭的东西作为参照物。"中心"依赖于无

① 《论文字学》,第121页。

中心。包含了“存在”的封闭体和中心，都被错误地归于客体、语词、观念或整个哲学系统。德里达的目的是揭露作为西方哲学传统基础的错误观念。西方历代哲学家们确信有一超然语言之外的客观精神，它按其自身逻辑发展，并支配自然和社会。在这里，写作服从于说话，写下的字服从于说出的字。哲学家的天职，便是通过语言，把握这一终极真理。这样，德里达通过批判索绪尔关于说话(即言语)对于写作(即文字)的优先性的论述，揭露了言语中心主义或逻各斯中心主义的荒谬性，进而消解了整个西方形而上学的存在基础，显示了解构主义的强大威力。

由于把被言语中心主义颠倒了的言语与文字的关系重新颠倒了过来，“书的终结”的命题，便也不难理解了。语音中心主义或者说逻各斯中心主义的时代，显然是一个排斥文字的时代，文字降格为媒介的媒介，永远游荡在意义的外围。此外，德里达发现在西方传统中文字还进一步被分为好的和坏的两种文字，前者如《斐德若篇》中苏格拉底所说的写在灵魂中的文字；后者则有堕落的、词不达意的，尤其是文学的文字。好的文字总是按其本然被人理解，而理解则是发生在一个永恒的现时态的框架之中。德里达指出，这个“好的文字”的理解发生于其中的框架，就是“书”。书的概念不同于文字的概念，它是纳定一系列能指的一个人为的整体，前提是有一个理式先于这些能指而存在。所以设定意义在文字之先的书的概念，只能是逻各斯中心主义的御用工具。建立文字的科学，势必要扫清这个障碍。对此德里达说：

> 总是指涉自然的整体的书的概念，完全相异于文字的涵义。它是神学和逻各斯中心主义的一把百科全书式的保

护伞,用来防范文字的堕落,控制它百无忌惮的胡作非为,而且如我后面还要谈到,防止普遍意义上的差异发生。假如我把文字和书区别开来,我将会说,书的毁灭,如今天在一切领域中已悄悄发生的那样,是揭去了本文的表层。[1]

强加于文字之上的束缚框架一经移去,文字的自由游戏便有了一个远为广阔的天地。这便是文字学何以必须在它的通途上扫开"书"的概念原因所在,也是"书的终结,文字的始端"的含义所在。

但是,"书"的概念果然那么容易摧毁吗?皮之不存,毛将焉附?文字离开书将是一些什么东西?难道《论文字学》本身不是一本书吗?面对这些常识问题,德里达多少有些犹豫。在"作为实证科学的文字学"一节中德里达就喟叹文字学的条件自然是逻各斯中心主义的解体,但是这个条件反过来又成了不可能的条件,因为这意味着科学这个概念将要毁于一旦。无可奈何之下,对传统的批判,便只能满足于在传统内部来进行。这个舍此别无他途的选择,可以说正是诸如异延、补足、播散、踪迹,乃至在删除号下书写等等一系列典型的"德里达式"术语的由来。

德里达进而提出了"原型文字"的概念。《论文字学》中他在解构索绪尔对文字所持的排斥态度时,引《普通语言学教程》中的许多说法,指出索绪尔对文字的态度其实是反反复复,左右为难的。因为文字事实上不可能被简单打发开去,而且《普通语言学教程》本身也是一部用文字写成的书呢。所以"文字本身作为

① 《论文字学》,第18页。

语言的本原，是将它自身写进了索绪尔的话语”[1]。

文字作为语言的本原和原型，不是指它在发生学上的意义。孩童先学会说话，然后学会书写，迄今还有一些原始民族有语言而没有文字。但问题在于，被索绪尔视为文字专有的特征如距离性、间接性、含混性等等，在德里达看来恰恰正是语言的本质特征。语言并不那么温顺透明，它的实质与其说是直传逻各斯的言语，不如说是蒙障重重的文字。所以德里达说，文字不是语言的“形相”，不是符号的符号，相反，符号、媒介、表征、语言等等一系列概念，都是在文字的机制中成为可能的。

如是文字就是一种“原型文字”。它是包括一切文字和言语在内的一切语言现象的先决条件，是语言的基础而不是后来添加上去的附庸，是建构意义的生产模式而不是先已成形的意义的某种载体。语言的这一指东道西，南辕北辙的“原型文字”的特点，最明显不过地表现在文学之中。文学曾经是哲学面前的二等公民，但是德里达将要证明哲学反过来是文学的一个分支，在一定意义上，文学也是一种“原型文学”了。

二 对传统哲学、文学二元对立的解构

如上所述，德里达把文字和言语这个二元对立项的传统序次颠倒了过来。德里达发现，二元对立其实是传统哲学把握世界的一个最基本模式，而且，两个对立项并非平等的。他说，“传统哲学的一个二元对立中，我们所见到的唯有一种鲜明的等级关系，绝无两个对项的和平共处，其中一项在逻辑、价值等等方面

① 《论文字学》，第44页。

统治着另一项,高居发号施令的地位",要颠覆传统哲学,就必须"解构这个二元对立",其策略"便是在一个特定的时机,将这一等级秩序颠倒过来"[1]。这其实是德里达最基本的解构策略。在德里达看来,二元对立诸如真理/谬误、理性/感性、言语/文字、自然/文化等等,其先项的所谓本原意义莫不是行迹可疑的。而解构批评,便是首先把每一对概念之间的主次、先后关系颠倒过来,然后再说其他。前段所述对言语/文字这个二元对立的解构便是适例。1971年首先刊于《诗学》杂志,后又收入《哲学的边缘》一书的长文《白色神话》中,德里达对哲学/文字这个二元对立的解构,同样显得相当引人注目。

按照西方词物相吻的真理尺度来看,哲学是一门关于判断和命题的学科,其间包含着一种描述关系即对世界某个部分的表象,哲学的语言由于再现了世界某个方面的本质,因而是真理。反之,文学则不然,它常常闭门造车,天马行空,或者干脆描写子虚乌有的东西。文学所描写的东西既无法也无须证明它的真假,文学语言与真理的缘分,中间自然就隔了一层迷雾。从历史上看,自柏拉图独尊哲学家为其理想国中的第一等人始,文学为自身辩护的呼声虽然时有所闻,但从锡德尼引明屠尔诺语"诗人不肯定什么,因此他是从不说谎的",到I·A·瑞恰兹文学用的是一种"情感"语言,有别于可用经验实证的哲学话语的说法,其实都很难说越出了柏拉图的传统:只要文学遵循护卫者即哲学家们制定的法则,尽可以去编织它的无中生有的故事。

德里达对哲学与文学这个二元对立的解构,靶子对准西方理性主义思想传统。《白色神话》有个副标题:"哲学本文中的隐

---

① 德里达:《立场》,第39页,巴黎1972年。

喻”。而隐喻意味着文学性，它是文学而不是哲学的主要特征。文学和哲学都是一种符号系统，两者的差别在德里达看来是文学坦率承认它植根于隐喻之中，而哲学虽然同样也是隐喻和其他修辞手段的产物，同样要考虑风格和效果，却总自以为是超越了本文的隐喻结构，是在同一个更为真实的世界直接交往。这导致哲学梦寐以求一套自明的词汇，它无须再作解释，可以明白无误地直传真理。但哲学这一苦心孤诣的追求，反而引来自身的封闭性，同文学拘于一枝一节给人以无限联想的开放性恰恰相反。

德里达指出，哲学作品中并不仅仅是存在作为文学性象征的隐喻，用来帮助说明某些概念，相反，哲学本身是一门深深植根于隐喻的科学，假如把其中的隐喻或者说文学性清除出去，哲学本身势将空空如也，一无所剩。哲学的症结在于它不似文学那样清楚地意识到自身的隐喻性，自以为是在陈说不言而喻的公理，这其实是更加天真，是用一种“白色神话”掩饰了它的真实面目。

“白色神话”一语有双重含义。其一是指一种白色墨水写出的神话。明明是哲学的基础，偏偏却被哲学刻意压制的隐喻结构，恰似用白色的墨水写成的隐文，平时虽然目不可见，但是一有风吹草动，便显形而出，构成了哲学文本中蠢蠢欲动的潜文本，毕竟任何一种抽象概念的表达，只能是一种比拟和类推。其二是指欧洲白种人的神话。对此德里达说：“形而上学，这白色神话反映并且重组了西方的文化：白种人把他自己的神话，印欧语系的神话，他自己的逻各斯，即他自己的方言的‘范式’，当成了他必须依然希望称作‘理性’的普遍形式。”[1] 这段话是发人深思的。它当然是对欧洲中心主义的一种批判，同时坚决反对理性是

① 德里达：《哲学的边缘》，第213页，芝加哥1982年。

一个亘古如斯的超验结构,而视其为西方文化培植出的一种特定的规范型态和价值标准。这一点恩格斯在分析启蒙运动时期被推崇为至高人文尺度的理性时,已经有过精辟的论述:"哲学家们所推崇的永恒的理性实际上不过是正好在那时发展成为资产者的中等市民的理想化的悟性而已。"① 在德里达的理论中,理性主义是设定意义先在于语言的逻各斯中心主义的代名词。但逻各斯中心主义作为西方思想的既定传统,要推翻它谈何容易,因为无坚不摧的力量正是传统而不是反传统。

德里达本人对解构理论面临的困境是深有体会的。他承认他面临的是一个两难选择:要么遵从传统,视而不见游移无定的语言符号所传达的"真理"只不过是种白色的神话;要么打破传统,转而拥抱语言的"自由游戏",把意义纳入无止境的扩散和延宕过程。这样来看,西方的哲学乃至语言的观念,已走到了穷途末路。出路何在?对此德里达虽然没有明确宣示,但实际上他是把目光转向了东方。东方,尤其是中国文字的文化,在他看来是一种未受逻各斯中心主义沾染的伟大文明,其间发散出的诗的神韵,有可能使西方步入困境的思想传统得以再生。

三 向慕汉字

德里达关于文学与哲学对立、哲学刻意抑制文学,造成两败俱伤的结论,是专指西方而不指东方。相反,他认为东方文化中物我通明的诗性认知特征,是给被符号的任意性折磨得无可奈何的西方人指出了一条希望之路。在《白色神话》中德里达提到

① 《马克思恩格斯选集》,第3卷第297页。

东方共有三处，基本上是一言带过。如他讲到感性的太阳本是升起在东方，在它旅程的黄昏，却落入西方人的心中而目不可见了。这基本上是照搬了黑格尔《历史哲学》中历史如太阳从东方走向西方的比喻，亚洲是起点，欧洲是终点。但黑格尔这个比喻源出他东方人不会抽象思辨的偏见；德里达则是真心转向东方寻求灵感，他征引卢梭《论语言的起源》中的一段话——人类最初的说话动机是出于情感，他的最初的表达是比喻——并认为这生动勃发的、形象的语言，就是东方的语言。

德里达对东方语言的景慕主要表现在他对汉字文化的向往上面。他在不同语境中多次论及汉字，比较集中的是《论文字学》中对汉字文化的介绍和分析。由于汉字不必亦步亦趋来摹写语音，德里达认为汉字是超越了时间和空间，从而摆脱了西方的逻各斯中心主义传统。德里达说这就像中国前些年的考古发现（不清楚他指的是哪一年），发掘出的古代文字对今人几乎没有什么障碍，横亘在中间的漫长岁月涣然冰释。这对西方语文来说是很难想象的。西方哲学直接呈现"在场"的梦想，也许竟是在中国的语文中得到了实现。

以汉字为东方文化的象征，可明显见出莱布尼兹对德里达的影响。《论文字学》中德里达多次引述了莱布尼兹对汉字的看法，如1703年莱布尼兹在一封信中对埃及文字和中国文字作了比较，得出埃及文字是通俗的、感性的、比喻的，中国文字是哲学的、理智的结论："中国字也许更有哲学意味，它们似乎是建立在更为成熟的，诸如数、秩序、关系等等的思考上面。因此，除了偶尔有几笔例外，它们的结构很像人体。"[1] 德里达引用此话驳斥

① 《论文字学》，第79页。

了一些西方人认为汉字尚停留在初级象征阶段的看法。

德里达发现汉字不仅仅是种表意文字,它同样也能表音。所不同的是,在这一系统中,言语/文字这个二元对立,是被颠倒过来了。用他本人的话说,是汉语、日语这样的非表音文字,虽然很早就有了表音的因素,但在结构上表意始终居于主导地位,这样我们就看到了一个发展在一切逻各斯中心主义之外的伟大文明。为阐明这一立场,德里达进而对本国哲学家热尔奈《中国:文字的心理侧面和功能》一文中的一段话作了解构分析。热尔奈认为汉字也借助了表音成分,如形声词,但表音用法从未反客为主,所以:"文字在中国,从来没有成为对语言的一种语音分析,从来就不是对言语的一种忠实的或不那么忠实的转达。这就是为什么书写的符号,某种同样是这般独特的现实的象征,一直保持了它的居先地位。没有理由相信古代中国,言语不具有同文字相仿的功能,很可能它的力量是部分地为文字所遮蔽了。"① 热尔奈认为像汉语这样词语本身凝聚起一种神秘的宗教的创造力,同时对言语、音节等因素作巧妙的平衡,皆见于古代从地中海到印度的一切伟大文明,可唯独在中国此种文明未遭夭折,真是不可思议。

德里达产生的疑问主要是古代中国言语可能曾经居先的观点。他认为这说到底还是以"语言的语音分析"和表音文字当作规范的结果。另外热尔奈说汉字象征了"某种同样是这般独特的现实",也有用西方观念框定东方文明之嫌,因为自符号出现之日始,现实即同时为符号染指,不复有纯而又纯的状态了。所以西方人没有权利设定古代中国在汉字发明之前,言语拥有今日

① 《论文字学》,第91页。

西方意义上的本原地位。

德里达对汉字文化的理解，应当说有误解的成分在内。《易传》说"书不尽言，言不尽意"，庄子说"得鱼忘筌，得意忘言"。这意、言、书等级秩序的排定，与德里达认为是西方独有的逻各斯中心主义传统，没有多少差别。东西方两种文明的思维习惯，看来也并不似德里达想象的那样泾渭分明。但是德里达对汉字文化的向往不能说没有道理，因为在汉字背后是中国天人合一、物我交融的审美的哲学传统，这与古希腊以降以形而上学为本真价值的西方传统，确有不同。这一点当德里达称中国文字是发展在逻各斯中心主义之外的伟大文明时，应当说是充分意识到的。

汉字与西方文字的差异是两种文化的差异，因此也是前文所说的文字与哲学的差异。关于中国文字对西方产生的影响，《论文字学》中德里达提到了厄内斯特·费诺罗萨和埃兹拉·庞德的名字，这使人想起了名传一时的意象诗派。而且据德里达说，庞德已经觉察到了法国诗人也很早有了从汉字具有鲜明形象的审美特征中汲取灵感的发展趋势，只是象征派诗人一面在追求中国文字的力量，一面却未明确意识到这一点罢了。对此德里达的感触是，打破西方尾大不掉的逻各斯中心主义传统，将不可能是一种哲学的或科学的活动，这是因为对于语言基本结构的解构而言，理论的一般倾向往往具有封闭性，而唯有在文学的文字中，这一突破所具有的震撼力量，也许可以从根本上推倒"存在"的超验权威，他因此说：

> 这就是费诺罗萨著作的意义，他对庞德与其诗学的影响是尽人皆知的；这一无以化解的意象的诗学，有如马拉美的诗学，最先打破了最为坚固的"西方"传统。中国表意

文字赋予庞德文字的那种瑰奇想象,因此是具有无法估量的历史意义。[1]

四 "德里达式"术语举譬

德里达把西方哲学传统称作"在场(presence)的形而上学",宣布他的解构理论,就是要颠覆这一把目光紧盯住一个本原、一个中心、一种绝对真理的"在场的形而上学"。由于这个雄心不小的解构工程只有靠语言来进行,而语言在德里达看来又早已成了传统哲学的合谋和帮凶,德里达于感叹传情达意非语言不能,而信任语言又难免与形而上学同流合污的同时,别出心裁发明了不少新词,并且按照他旧词新用的独特方式,赋予一些传统词语以全新的解构主义含义。这些新词和被"新用"的旧词,就是典型的"德里达式"的术语。

德里达发明的新词中最有名的是"异延"(differance)。法语中这个词与"差异"只有第七个字母 a 和 e 一笔之差。德里达解释说,"差异"只指空间上的差别,无法表现意义在时间过程中一环环地向后延宕,所以他要改写"差异"为"异延"。但"异延"意义中包含一些不可言说的东西。美国批评家 V·雷契的《解构批评》一书,就列举了德里达本人对异延的许多解释:

> (异延是)差异的本源或者说生产,是指差异之间的差异、差异的游戏。

---

① 《论文字学》,第 92 页。

> 我们所注意到的“异延”，因此乃是“生产”（不是通过某种活动）这些差异、这些差异后果的游戏运动。这并不意味“异延”促生了差异，便是先差异而存在，是一种纯而又纯、未经雕饰和分化的在场。“异延”是不完全的、不纯正的“本原”；它是先已形构及延迟的差异之源。
>
> 它不是一种存在——在场，无论它被描述得多么优越，多么独特，多么重要，或者多么超验。它什么也不支配，什么也不统治，无论哪里都不卖弄权威，也不以大写字母来炫示。不仅没有“异延”的领地，而且“异延”甚而是任何一块领地的颠覆。
>
> 它既不存在也没有本质。它不属于存在、在场或缺场的范畴。
>
> “异延”既不是一个词，也不是一个概念。[1]

这些话说得很玄。当一个词自称不是词语，当一个概念自称不是概念的时候，我们很难设想它还能是其他什么东西。然而据德里达确切无误的说明，这就是“异延”。

雷契的引文其实都出自德里达题为《异延》的著名文章，这是德里达1968年1月对法国哲学学会所作的一次讲演，同年刊出后，被收入《哲学的边缘》一书。德里达说，以字母a来改写“差

---

[1] 以上引文见文森特·雷契《解构批评》第42页，纽约1983年。

异"一词,这并不是对读者和语法学家故弄玄虚,而是旨在用文字来解决文字的问题。这是因为法文中"差异"和"异延"读音完全相同,其间 a 和 e 两个字母的差别,只能见于文字,却无法在言语中体现出来。实际上德里达本人在这篇演讲中,也不得不常常以附带说明这里是用 e、这里是用 a,来告诉听众他谈的是差异,还是异延。所以在德里达看来,"异延"一词当中的字母 a,就像一块默默无言的墓碑,宣示着语词本义的死亡。至此以言语为先,以文字为后的逻各斯中心主义传统,已经不攻而破了。

从德里达对这个重要哲学概念的阐释和使用来看,大体说来,"异延"一词所包含的复杂涵义包括以下几方面。

(1)"异延"保存并且同时强调了"同中之异"、"异中之同"的双重意义,不过这个双重意义在动词 différer 的名词形态里并不存在。

(2)"异延"一字的存在(在法文或英文里)是听不见的(différance 的发音与 difference 没有什么不同)。因此,它是属于文字的。正如 differance 中的"a"不是"言语"或声音上的存在,"言语"或"意义"也无纯粹的、独立的存在。

(3)在另一方面,"异延"也不是一种纯粹"文字"上的存在,因为它是一个字任意的、错误的变形。它提醒了我们注意与其相异的原型。[①] 因此,"异延"与本身也有"差异"。

(4)"异延"具有双重意义:与自身相异的状态及作用,以及造成这种作用的过程或运动。

(5)换句话说,"异延"既不以自身为原则(因其并不控制或

① 默里·克里格:《在场、诗,世界的缺场》,载《新文学史》英文版(上)第 350 页。

规定其产生的"自由游戏"),也不依赖于任何自身以外的因素。

这最后一点,是我们了解德里达"解构"策略和关键之所在。

值得注意的是,德里达一再警告读者不要将"异延"变成一个形而上学的"概念"。他说:"'异延'这个主题——当以沉默的'a'来代表时——既不具有'概念'的,也没有'字'的意义。因为它与自身相异并相冲突,'异延'不可能是个'概念',它是个'反概念'或是个有'概念'之作用的'非概念'。"[1] 要了解"异延",我们必须着重其作用,其内在的"创造性"与"冲突性"。

此外,德里达还说:"'异延'不仅仅是主动的,……更贴切地说,它代表了'中庸之声'。它先于同时建立了'主动'与'被动'的对立。……'异延'在古典语汇里(即'形而上学'传统)会更适当地被称之为差异,与差异间的差异——'差异游戏'——的'创始'与'衍生'。"德里达以"异延"一词来形容"差异"的运动,但"它并不存在于……一种单纯的,未修正的自我状态中:它并非是无差异的。'异延'是一个'非圆满、不单纯的创始',一个有差异结构的原始"[2]。"异延"并不含有任何"存在形而上学"或"神学"的意味,因为它不假设一种超本质的、无所不在的、永不消失的独立、圆满的存在。"异延"并不置身于其得以产生的"差异游戏"或"文字性"之外。所以,要了解这些用来形容"异延"运动的词汇,如"原始"、"创始"、"中心"等,必须在"形而上学"语言之外加以体会,而这正是德里达的文字被人认为艰涩的主要原因。

"异延"为什么不是一个概念?德里达说,这是因为异延是无以表现的。凡是可以表现的东西,都是某一个点上的"在场",从而如其本然表现自身。但是异延同这类表现模式格格不入。它

①② 《立场》,第35—36页。

的在场就是缺场。它就是无。它压根儿就不存在。所以异延没有存在的形式,也没有本质可言。而如上文异延是差异的本源、差异的生产、差异的游戏,乃至差异的差异语所示,它又是充盈宇宙之间而无所不在的一股异己力量,是一种非本原的本原。虽然德里达把话说得玄乎,但异延确实大致不差可理解为一种原型差异,渗入每一种实在、每一个概念之中,通过无声地颠覆每一种实在和概念的既定结构,来显现自身的存在。它意味着没有一个纯正的本原,每一种本原总是先已分化不全了。因此,"异延"替代了"逻各斯",也替代了"在场的形而上学"。

异延的概念用于阅读,意味着意义总是处在空间上的"异",和时间上的"延"之中,而没有得到确证的可能。

除此以外,"异延"还有从它的拉丁文词源中生发而来的"播撒"一义。"播撒"也是德里达独创的"永远在运动的一个词,其意是:意义仿佛播种人抓起一把种子,四处漫散撒开去,落向四面八方而没有任何中心。这里"播撒"一语是德里达旧词新用法的"杰作"。据他本人的解释,"播撒"是一切文字固有的能力,它不传达任何意义,相反永远是在无止休地瓦解文本,揭露文本的零乱和重复性,从而雄辩地证明,每一种意义的产生,都是差异和延宕的结果。这样批评家再也无权躲在"阐释"的大旗之后,沾沾自喜他在作品中的周旋天才。文本不再是一个超验所指即在场所给定的结构,而是导向更为曲折幽深的解构的世界。每一次阅读都是一次似曾相识的新的经验,然而永无到达本真世界的可能。而且,播撒乃是文本的文本性。因为播撒,"每篇"文本都宣告自身的不完整。

"互文性"也是德里达的解构主义术语之一。德里达把符号看成是一种"踪迹",因为符号总是在与别的符号相对立和相比较中显出意义,别的符号也就有助于界定它的意义,在它上面留下它

们的踪迹。这样本文就不再是一个意义明确的封闭的单元，任何作品的文本都与别的文本互相交织，“任何作品的文本都像许多行文的镶嵌品那样构成的，任何文本都是其他本文的吸收和转化”①。这有助于我们理解所谓“互文性”（intertextuality）概念。解构主义的这一概念不仅指明显借用前人的辞句，而且指构成文本的每个语言符号都与文本以外的其他符号相关联，在形成差异中显出自己的价值。根据这种原则，世间根本就不存在文学“独创性”这种东西，也没有什么堪称“第一部”的文学作品，所有的文学都是“互为文本”的。因此，一部特定的作品并没有明确的界定：它不断播撒到周围的作品，产生很多不同的情景，随后逐渐消失。“互文性”说明：文学作品的意义总是超出文本范围，不断变动游移。同时文学作品也不可能因向作者求助就可以封闭起来，为此，罗朗·巴特高喊“作者已经死亡”②。巴特把作品文本比作一个无中心的葱头，这样便否定了作品有不变的内核，同样也否定了作品的封闭性。德里达也认为“有中心的结构这一概念实际上就是限定凝固游戏的概念”③。德里达否认文本的终极意义，他所理解的文本或“互文性”不是给我们唯一不变的意义，而是为我们提供了无限多意义的可能性，因此他说：“没有终极意义就为表意活动的游戏开辟了无限境地。”④也正因为如此，照德里达的说法，意义的追索不过是一种“播撒”或“异延”的过程。

德里达旧词新用的另一个范例是“补充”。“补充”是卢梭的

---

① 朱丽亚·克里斯蒂娃：《符号学：意义分析研究》，第146页，巴黎1969年。

② 参见斯蒂芬·希思主编《形象——安乐——文本》（1977年）一书中罗朗·巴特的《作者的死亡》一文。

③④ 德里达：《文字与差异》，第411、410页，巴黎1967年。

原话,他认为文字是对言语的补充。《论文字学》中,"补充"成为解构卢梭的一个焦点,也极为典型地具有解构批评的一般特征。德里达的逻辑是补充之所以有可能,是因为那个被补充的本体原本就不完全或者说不完善。这就像卢梭返归自然的浪漫主义理式,以自然为一未经沾染的本体,以文化为一后到的并且破坏了自然纯正形态的补充。但是德里达说,那一类原生原发、浑朴天成,未经任何"补充"的"自然",其实根本就不存在。它是一个神话。事实是并非文化补充自然,而是自然本身总是一种先已被补充过了的存在。即据信是文化带来的种种弊端,早在那个黄金时代里就先已埋下了种子。至于"补充"怎样能够反客为主,德里达发现卢梭本人其实就充满了矛盾:一方面,卢梭痛心疾首地数落了教育、手淫、文字等等的罪状,以教育为自然的补充、手淫为正常性行为的补充、文字为言语的补充等等,总是本体不可求,乃由补充来勉而为之,但是另一方面,德里达说,《爱弥尔》中卢梭本人在以教育家自居,《忏悔录》中读者看到手淫的故事,而《新爱洛绮丝》中,卢梭分明又成了一位雄心勃勃的文学家。这便是"补充"的逻辑:似是后到,实则居先。

德里达为说明卢梭本人怎样陷入补充的网络中不能自拔,采用典型的以子之矛,攻子之盾的策略,援引了卢梭《忏悔录》中的一大段文字:

> 我要是把自己这位亲爱的妈妈不在眼前时,由于思念她而做出来的种种傻事详细叙述出来,恐怕永远也说不完。当我想到她曾睡过我这张床的时候,我曾吻过我的床多少次啊!当我想起我的窗帘、我房里的所有家具都是她的东西,她都用美丽的手摸过时,我又吻过这些东西多少

> 次啊！有时，当着她的面我也曾情不自禁地作出一些唯有在最激烈的爱情驱使下才会作出的不可思议的举动。有一天吃饭的时候，她把一块肉送进嘴里，我便大喊一声说上面有一根头发，她把那块肉吐到她的盘子里，我立即如获至宝地把它抓起来吞了下去。[1]

这个片断是在叙说青年卢梭对华伦夫人的感情。当华伦夫人不在场的时候，卢梭是求助吻床、吻窗帘、吻家具这些补充性质的行为，来替补华伦夫人的在场了。但是事情并没有到此完结。因为下面我们看到，即便华伦夫人在场，活灵活现坐在他面前的时候，卢梭还是犹感不足而要求诸"补充"。而作为卢梭情人的华伦夫人，本身又是一种补充，替补了卢梭潜意识里的一位母亲的形象。为此德里达说，这并不意味着华伦夫人的在场和不在场无甚差别，实则这差别在日常经验中还是举足轻重的。但是关键在于，在场的和历史的现实效果，只能由"补充"使然。"补充"永远是在在场和历史的现实结构之中，起着居先的作用。

但是问题在于："自然"，在德里达看来，既然先已为"文化"所蛰居，那么，"自然"这个概念的确凿意义究竟指什么呢？或者说，怎样才能把这个概念表达出来，同时又避免传统思维对它的误解呢？德里达确实敏锐地看到了这个言虽不能言，但是非言无以传的问题。他建议仿照海德格尔在《论存在的问题》一书中给"存在"一词加上删除号的方式，即用"在删除号下写作"的办法，来解决难题。德里达说，这个删除号并不仅仅是否定的符号，它

---

① 《论文字学》，第152页。参见卢梭《忏悔录》第103页，人民文学出版社1980年。

是一个时代的最后的文字,在它之下,语词的传统含义一方面是被删除了,一方面依然留下了清楚的痕迹。这样,"自然"就成了"自~~然~~"。删除号成了一个把柄,随时可在语词的传统涵义之间搅起轩然大波。

但是问题依然存在。面对一个被加上删除号的语词,读者如何知晓这个词还剩下多少涵义来供他领会?如上文"自~~然~~"的例子,一笔勾销"自然"这个词的传统内容之后,让人盯住纸面上的符号,却不去考虑这符号背后的所指,这有可能吗?有鉴于以上疑问,德里达尝试借用"踪迹"的概念来解决问题。"踪迹"还是旧词新用的德里达式术语。德里达解释说,通过给特定的语词加上删除号,虽然是消抹了这个词,但是同时也留下了形迹,而正是这形迹,赋予语词以即兴式的转瞬即逝的意义。这就是"踪迹"的含义。于是,传统的概念和范畴踪迹犹在,但是从内涵到外延却无不是云谲波诡,不断变动,与先时大不相同了。

踪迹也就是异延的必然结果,它意味着意义永无被确证的可能,读者所见到的只能是意义的似是而非,似非而是的"踪迹"。《语音与现象》中,德里达承认引入"踪迹"的概念不过是一种策略,"是选择唯一可供我们使用的语言,同时又不认同它的前提的一个策略"。这在一些批评者看来,其实是理论碰壁,求诸修辞。故而用他本人解构柏拉图的术语来说,它与其说是一剂良药,不如说是一贴自欺欺人的苦药。

五 德里达解构主义理论的基本特征及其局限

解构主义所提出的所有问题几乎都能在德里达的批评论著里找到,同时他的方法也是不断变化的,处在一种不断的自我限

制的运动里。德里达的批评最初主要是针对哲学文本，但他发现所有在哲学文本中遇到的困难在文学上也存在。按照他的说法，哲学能被看成像一部文本的无限扩张的轨迹。他通过这些是试图指出存在于前辈哲学家之中的矛盾：他们本身有内在矛盾的倾向，这是因为他们自己是不可能陷入到"在场"的逻各斯中心主义的形而上学之中的，他们不断地暗示对外部世界令人满意的关系。

这里有两方面值得注意。首先，德里达认为，迄今为止存在的大部分哲学家都是根据语言去适应世界，从中得出一种令人满意的言语——事物关系。德里达则把上述关系颠倒过来。他认为，我们毕竟不能从一种"可靠的"语言或言语与事物之间一种直接的关系或确切的知识出发，因为这只是我们的目标，并未能完成。以往哲学不过表达了一种不断被推迟的愿望而已。

其次，德里达提出了他称之为"有意义的先验论"。这种"有意义的先验论"的确可以被认为是一种现实原理，即"由语言来决定的概念"[①]。这是一种可能对文本有意义的探索。因此，德里达认为，我们在过去确定于上帝的概念，或像列维—斯特劳斯乞灵于理想的婚姻的概念，或者甚至是人物性格的概念，所有这些必须被取消，因为求助于它们就等于由一种不合逻辑的解释组成的、所有本文的语言差异的不断表现，这种表现没有任何一种概念、一种语言能总结它。[②]

可见，德里达有关意义本质的观点是怀疑论的，是对整个西方传统思想的大胆挑战，在一定程度上是击中传统思想要害的，

① 《立场》，第23页。

② 《论文字学》，第36页。

但它也存在主观论的局限,有一定的随意性。

"解构"一词虽源于海德格尔的哲学概念"瓦解",但还包含有"分析"一词的字根义,即"解开"、"分解"、"释"。德里达对某一部文本的"解构",绝对不是胡乱质疑或随心所欲地推翻旧说,证明其意义不存在,而是要更深入地读出前人所没有体会到的有关系统,以及不自觉地忽略掉的文本的细节。他试图靠仔细剔出与文本本身针锋相对的意义,来反对以一义压倒群解的独断。他强调对文本的批评、阐释活动的重要性,其目的虽然是要主宰作品,但却无意掌握文本的意义。他认为在意符(signifiers)、语言的变化中,所有的阅读都倾向于"寓喻",以另一种阐释符号代替作品文字。阅读一部文本,已不再仅仅是回归到作者的"原意",或在字里行间找到可以指认的事实,找到真理,作品总是想抗拒作者的原意或文化、背景的限制。

德里达的解构主义理论看似只有"否定"、"破坏"、"怀疑",其实是以"自我反省"的态度来质疑:为什么我们会认定文本有确定的意义、作者的意图和原意呢?口语、讲话就一定比书写、文字更优越从而更接近真理吗?是否连口语本身也在使用文字法则,因此是原型文字的一部分?什么是"本源"、"结构"甚至"真理"?前人所谓的"中心"点会不会就在"边际"?是否能保证构架不会有漏洞?是否在每个意义结构之中,都有另一种推翻性或反方向的力量,因而在提示意义的同时,也暗示隐匿了意义?……这些大胆的挑战性质疑是富有启发性的,并具有一定的辩证因素。

德里达早期受到索绪尔的语言学、胡塞尔的语言哲学、列维—斯特劳斯的结构主义人类学的影响,以后又以文学理论家的身分出现,他的解构主义思想主要是针对西方理性主义以及形

式主义方法。德里达十分注意边缘的作品，认为康德美学里崇高感的相反概念（根据德里达分析是“作呕”、“厌恶”）、尼采关于女性和真理的一些论述、胡塞尔的“几何源起”等理论，都对形式主义、结构主义的方法和理论假设提出了质疑。到了德里达，他则企图打破对立和正统的体系。因此迈克尔·瑞安认为，对西方马克思主义而言，德里达的思想“在政治上十分有用”①。

解构主义理论对文学研究和美学研究都产生了重大的影响。解构理论表明，作者不创造意义，因为意义决不在此处，必须无止境地在文本之外去寻求。结果“书”的概念变得极不稳定，因为没有哪篇文本是单独的或整一的。其次，“解释”的概念也必须抛弃，因为经过德里达的考察，这个术语错误地假定了文本存在着隐藏在此处的意义，以及对此意义进行阐释的可能性。再次，“类型”和“文学史”这两个集合概念，也再无确定性了。因为对德里达来说，一切文本都是一种独一无二的表现，而不是一种受控制的前后联系（前后联系是文学史的前提），也不能按体裁（类型的前提）分成许多可以被一步区分的小类。

德里达确认的文学研究的唯一方式是进行“互文性”的研究。文本的系统是自我参照的系统，在这系统内，轨迹可以把整个“结构”联接起来：文本和作者，文本和文本的清晰划分变得毫无意义。因为，如果“我们要接近一篇文本，它就必定有个边界”，但这是不可能的；按德里达的原则，一篇文本“不再是完成了的作品资料体，内容封闭在一本书里或字里行间，而是一个区分的网络，一种踪迹的织体，这些踪迹无止境地涉及它自身外的事

① 迈克尔·瑞安：《马克思主义与解构主义：一种批评的连接方式》，第14页，约翰·霍普金斯大学出版社1982年。

物,涉及其他区分的踪迹"。

不仅文本和文本之间的划分毫无意义,多种类型文本(文学、哲学、心理学)之间的划分也同样毫无意义。其原因不仅由于无限的文本性,而且由于德里达概述的阅读过程,阅读过程本身要求无限地寻求踪迹。

德里达的解构理论的特点不在于有系统地详细说明他的解构观念,而是让这些理论出现在对于一系列著作、段落的示范性读解当中。这些作品主要是包括从柏拉图直至当代的多种哲学著作,偶尔也有文学作品。他把他的读解操作称之为"双重读解"。首先,他解释一个作品,按通常的做法,产生一定的结果,有确切的含义,但这种阅读,对德里达来说,只是"暂时的",是通向第二步的一个步骤。而解构——"批评性读解"则把多种暂时的意义播撒到无数的意义领域当中,德里达用修辞学术语称之为"死循环"或"两头为难"。因为在相反的、矛盾的意义中,我们缺少一种坚定的依据来进行选择,其结果是每一本文都解构它自身。因此,德里达宣称,解构的读法不产生结果,仅仅展露一系列不连贯的意义。尽管德里达把矛头直指逻各斯中心主义,但他又只能以这种语汇来表达、交流他的解构阅读,因此,他对文本的解构消解了文本,同时也消解了这种解构本身。德里达曾经强调,解构除了消解之外,别无其他,他认为所有的文本都在一个"异延"的系统中,它们似乎正在变得清晰,得出有效的意义,其实却缺少坚定的基础。

德里达要消解哲学,于是宣称哲学本身就是一门深刻的隐喻性学科,并且进而认定凡有语言存在的地方都有隐喻。为此,他还在柏拉图的文本里找到了有力证据。但是,后来他又认定现代哲学企图以"白色神话"去排斥语言所固有的隐喻,哲学因而

走向消解。但他并没有注意到，凡有语言存在的地方就有隐喻这一论断，恰恰不能否定哲学本文的隐喻性。这也就是说，陷入了自相矛盾之中，他的努力不仅消解不了哲学，而且也无法消解文学。此外，虽然德里达既反对作者中心，又反对文本中心，但他不仅从《理想国》看到了柏拉图，而且也从卢梭的论文发现了作者的意图，这就违背了他“文本之外别无他物”的基本信条，也暴露了其解构理论在方法论上的缺陷。

第四节　耶鲁学派的解构主义批评理论

耶鲁学派是法国解构主义、尤其是德里达的解构主义在美国的发展传播的产物，也是解构主义在文学批评、研究中的成功应用。耶鲁学派在批评理论和实践上的丰硕成果在美国和西方世界产生了巨大影响，也把解构主义美学推向鼎盛时期。

五十年代，美国耶鲁大学曾是新批评最重要的中心，由于罗伯特·潘恩、罗伯特·沃伦、克林斯·布鲁克斯、威廉·维姆萨特等一批著名新批评家的卓越工作，使新批评成为当时美国文学批评界最强大的一股势力。新批评把注意力从传统的对作者及其传记的研究，转到对单个作品的文本研究上。他们把文本（主要是诗歌文本）当作一个封闭自足的语言结构系统，认为作品的意义就在这语言结构之中，批评家就是通过“细读”文本，阐释其语言学诸构成要素，如语音、语词、比喻、象征等，来发现“意象”揭示作品的美学意义，说明文本的语言构造如何能激发起读者形成意象、产生愉悦的审美功能的。

但是,六十年代起,新批评已受到阐释学派、读者反应批评等广泛的挑战,其囿于文本"细读"的封闭式批评遭到越来越多的非议。在此背景下,1966年德里达来到美国,首先在约翰·霍普金斯大学作学术讲座,以后又到耶鲁大学传扬其解构主义思想。从那时起,以耶鲁和约翰·霍普金斯大学为中心,一批年富力强的学者迅速聚集起来,从各个方面吸收欧陆解构主义新思潮,冲决新批评的森严罗网,在文学研究乃至整个文化领域形成一股富有锐气和活力的新潮。其中,耶鲁大学在解构主义的传播和发展中起了关键性的作用。该校每年邀请德里达来访并主持学术研讨会。该校的一批优秀的学者和批评家纷纷在不同程度上接受了德里达的思维方式,并努力应用到批评实践中去。他们的成就很快在全美乃至西方激起巨大反响,被誉为"耶鲁学派"、"耶鲁批评派"或"阐释帮",名噪一时。其中,成就最大、声誉最高的,是被戏称为"耶鲁四人帮"的保尔·德·曼、希利斯·米勒、哈罗德·布鲁姆和杰弗里·哈特曼,他们是美国解构主义美学的主要代表。

一 德·曼的修辞学阅读理论

保尔·德·曼(Paul de Man, 1919—1983),生前是耶鲁大学老资格的文学教授。他是美国最早、最完整地接受德里达解构主义思维框架的理论家,又是最全面、成功地应用解构主义于文学批评和哲学,从而发展了德里达思想的批评家,同时成为一位有国际影响的知名学者。在耶鲁学派中,德·曼的思想对其他几位同行也产生过重要影响。他的主要著作有:《盲视与洞见》(1971)、《被毁损了形象的雪莱》(1979)、《阅读的寓言》

(1979)等。

同耶鲁学派其他成员一样，德·曼也是从美国浓烈的新批评文化氛围中走出来的，所以不可能不受到新批评的影响。他五十年代写的论文《美国新批评的意向和形式》就对新批评持认同的态度。但即使在那时，他已同新批评产生了原则分歧，他认为新批评家设想每首诗是一个自然或有机的客体、每一个文本是一个自主的统一的语言形式，因而认定有可能达到对诗歌有机整体形式的完全把握和理解的观点，是一种"本体论的谬误"，并用海德格尔的解释学理论予以含蓄的批评。在接受了德里达的解构主义之后，德·曼的思想发生了根本转折，他一方面运用解构的思维框架，对普鲁斯特的小说、里尔克的诗歌、尼采的论著、卢梭的小说、自传和宗教、政治、法律著作一一进行解构性阅读批评，另一方面，在这种批评实践中，进一步深化、发展了德里达的思想，建立起自己独具特色的解构理论——修辞学阅读理论。

首先，德·曼提出了一种与新批评派完全对立的文本观。他吸收了海德格尔关于对文本意义的完整的、总体性理解永远不可达到，因而文本意义不可能是确定不变的解释学思想，提出："如果我们不再认为一篇文学文本可以理所当然地被认为具有一个明确的意义或一整套含义，而是将阅读行为看作是一个真理与谬误无法摆脱地纠缠在一起的无止境过程，那么，在文学史中经常运用的一些流行的方法就不再适合了。"[①] 这就是说，第一，文学文本不可能有确定不变的一套完整含义(意义)；第二，文学文本及其意义不再是可以独立于读者阅读行为的纯自然客

① 德·曼：《盲视与洞见·前言》，明尼苏达大学1983年。

体;第三,对文学文本意义的理解,是一个阅读文本的过程,是文本与阅读交互作用的无止境过程;第四,阅读和理解文本的过程,是一个真理与谬误相交织的过程,永远不可能有完全"正确"的阅读;第五,文学史研究,就不应把文学文本当作有永恒不变的确定意义的客体来加以阐释,新批评的形式主义"细读"不可能穷尽对作品意义的理解。一句话,"文学不可能仅仅作为一个指称意义可以被完全破译出来的明确的单元被人们接受"[1]。这就是解构主义的文本观,即文本与阅读不可分,文本意义不确定的文本观。

其次,德·曼强调了文本语言符号与意义的不一致性,这是他解构思想的重要依据之一。他部分继承了新批评和结构主义把文学或其他文本看成一个语言符号(代码)的结构或形式的论点,即把文本归结为一个语言符号系统,从而把文学批评和研究集中在对文本语言符号的研究上。然而,同新批评(也同社会学批评)相反,他不相信语言符号和意义之间有确定不变的指称关系的"神话",因而当新批评家致力于从语符结构中揭示文本的审美意义时,或当社会学批评"屈从指称的权力",努力解释语符指称的社会学内容意义时,他却从语符与意义的不一致出发,来消解这种无谓的努力。他说,要"破除""符号和指称的语义一致的神话","粉碎""来自两个方面拥有这个神话的愿望,即在早晨作为一个形式主义批评家,在下午作为一个社会道德家来解释《德意志意识形态》中的马克思,既为形式的技术服务又为意蕴的主旨效力这两种愿望"[2]。

---

① 德·曼:《阅读的寓言》,第一章"符号学与修辞学",纽黑文版1979年。

② 见《阅读的寓言》第一章。

德·曼不是一般地指出符号与意义之间有不一致的方面，而是把这种不一致看成语言本身的特性，他说："能够将意义掩藏在一个令人误解的符号中，这是语言的独特权力，正如我们将愤怒或憎恨掩藏在微笑背后一样。"[1] 这就是说，语言符号与意义之间的不一致乃至对立，并非语言中特殊、罕见的现象，而是语言的普遍规律和独特品性，正是这种不一致，导致文本意义的不确定性和充分阅读理解的不可能性。从符号与意义分裂这一语言的特性出发，德·曼得出了"阅读的可能性永远不能被认为是理所当然的"[2]结论。

再次，德·曼集中探讨了语言的修辞性问题，在此基础上，建立起他的解构主义理论。他从尼采那儿获取了重要启示。在他看来，尼采把修辞性视为语言的最真实性质，是语言本身所特有的本质，因此，语言的典型结构不像传统语言学所说的那样是表现或指称表达(意义)的结构，而是一种修辞结构，这不啻是对传统语言观的一个颠覆。他还引证了尼采消解"真理"概念的一段话："真理是一群移动的隐喻、换喻和拟人说，总之是人类关系的总结。人们从诗学和修辞学上对这些人类关系加以理想化、更换和美化，直至在长期反复运用之后，人们感到它们已经可靠、规范和不能废除。真理是其假象性已被遗忘的假象，是已被磨光、丧失其特征、现在仅作为金属品而不再作为硬币起作用的隐喻。"[3] 德·曼认为，尼采这里主要强调的是一切语言的比喻性，"真理"概念的比喻性、象征性即修辞性，表明真理不过是谎言的隐喻、骗人的假象，而由此可推定：一切语言都有修辞(隐喻、象

---

①② 见《盲视与洞见》第一章、第七章。

③ 尼采：《论道德感之外的真理与谎言》，转引自《阅读的寓言》第五章。

征等)的特性,因而一切语言都有欺骗性、不可靠性、不确定性。

把修辞性列为语言的根本特性,这是对西方传统形而上学的反叛。根基于传统语言观的西方形而上学传统奉行"逻各斯中心主义"即语词中心主义,认为语言的权力源于语言同它的指称或意义的符合一致,因而语言服从于思想或意义的表达,语言可与认识和纯粹直接的意识经验相一致,由此可直接推导出从柏拉图到黑格尔的种种形而上学观念。而现在德·曼不仅否认语言与其指称或意义相一致的"神话",而且把修辞性(从而为不确定性、虚假性、欺骗性等)视作语言本身固有的根本特性,认为语言在其本身范围内存在着语法和修辞之间的张力,即不确定的关系。

为了论证这一点,德·曼举了一个著名的反诘例子:当阿尔奇·邦克的夫人问他要从鞋孔上系他的保龄鞋,抑或从鞋孔下系鞋时,邦克反问:"有什么区别?"其妻天真、耐心地解释了两者的区别,却惹怒了邦克,因为他的反问并不真要询问区别,而是表达"我根本对区别无所谓"之意。德·曼把此例所显示的语言与意义间的双重(字面和比喻)关系称为"修辞学的谜",指出:"并非在我们一方面懂得了字面意义,另一方面懂得了比喻意义的时候,而是在我们无法依据语法手段或其他语言学手段来确定可能完全不相容的两个意义究竟哪一个占有优势时,疑问句的语法模式才变成修辞模式。"① 其意是,语言的修辞性根本将逻辑悬置起来,因而语言的指称或意义变得变化莫测,难以确定。德·曼由此推及文学文本的语言结构,认为其修辞性更为突

① 见《阅读的寓言》第一章。

出，其意义更难确切地把握，因此文学阅读中完全可能存在着两种无法调和，甚至相互消解的阅读。他以叶芝的名诗《在小学生们中间》为例：

栗树啊，根系粗壮、花朵盛开，
你是树叶、花朵，抑或树身？
啊，伴随乐曲晃动的躯体，啊，明亮的眼神，
我们怎能分辨舞蹈和舞蹈着的人？

他抓住最后这一句诗进行读解，一方面认为传统的从修辞（比喻义）角度的读解是可行的，假设"最后一行诗应读作反诘，诗的主题的、修辞的语法产生一种从第一行到最后一行的连贯阅读"，"这种连贯性使提喻变成最有诱惑力的隐喻：以类似反问的平行句法来描述树的有机美，或以舞蹈来描绘性欲与音乐形式的交融"；另一方面又认为仅从字面义上读解末行诗也可成立，"由于符号和意义这两个本质上不同的成分非常错综复杂地缠绕在诗人所描写的形象化'存在'中，因此，我们怎么可能作出区分，从而避免犯分辨根本无法分辨之事的错误呢？……字面义的读解则导致主题和陈述更加复杂化"，其结果是，"比喻义读解所建立的整个结构可能被按字面义的读解暗中破坏或解构"。德·曼由此认为，"两个完全一致但又完全对立的读解可能被绞合在一行诗中，这行诗的语法结构清晰，但它的修辞方式却颠倒了整首诗的语气和模式"，"两种意义不得不互相直接对抗，因为一种读解恰恰是被另一种读解所斥责的罪过，并且不得不被它所消解。我们也不能以任何方式就两种读解的优劣问题作出正确的裁决；没有一种读解能够缺少另一种读解而存在。没有舞蹈者就不可

能有舞蹈,没有指称就不可能有符号"①。德·曼由此认为阅读面临的总是这种意义悬置不定的困境。

德·曼对文学文本解构的另一范例是对普鲁斯特的《追忆逝水流年·斯万的道路》中一段有关阅读行为的描写的读解。这段文字是:

> 我手里拿着本书,在床上伸了个懒腰,一丝透明的但微弱的凉意在下午的烈日下还是颤颤地遮隐在我的房间里,在几乎关着的百叶窗后面,一线阳光还是设法射了进来,落在一个角落的窗框子与玻璃之间,像一只静止的蝴蝶。光线暗得几乎不能看书,我对光线的感觉仅仅是靠凯默顿敲打满是灰尘的板条厢,在炎热天气特有的耀眼的大气层中引起回声来判断的。他们似乎放出了耀眼的火花,同时苍蝇也在演奏着小小音乐会,夏季室内乐。这在夏季偶尔能听到。但不是以人类声音唤醒人们,以后又使你回想起它,但它以一种更必要的环节与夏季联接起来,它们在舒适优美的季节诞生,只有回归时才重新出现,包含着它们的本质,这不仅唤醒了我们对夏季形状的回忆,并且证实了夏季的回归,夏季实在的、持久的、直接的存在。

德·曼认为,这段叙述利用了室内乐、蝴蝶、火花、书等不可否认的客体的隐喻(修辞方式),同时又规范地评论了获取这种比喻效果的最佳方式(这是超修辞的),因此,显示了"修辞语言和超修辞语言的并用";这段叙述还表达了在审美上"隐喻优于换喻"

① 见《阅读的寓言》第一章。

的意向，但这种肯定隐喻的意向恰恰是靠着“换喻结构的运用”。这里存在着换喻与隐喻的对立，语法与修辞的对立，语法的修辞化与修辞的语法化的对立，“乍看起来，这段叙述似乎在颂扬一个主体固执己见的、独立自主的创造力。修辞手段被假设为创造力……反之，无人会称赞井井有条的语法模式。然而，我们对普鲁斯特这段叙述的阅读表明，恰恰是在我们对隐喻的统一力量提出最高要求时，这些非常形象化的比喻事实上却依赖于对半自动的语法模式的欺骗运用。隐喻和一切把相似性作为掩饰差别的方式的模仿、双关或拟人化这类修辞模式的解构，使我们重新回到语法和源于语法模式的符号学的非个人色彩的“精确性”，普鲁斯特的这段叙述体现了“修辞的语法化”，它“似乎达到了真实，尽管是通过暴露一个错误而虚假的存在的否定道路而达到的”，它使我们最终怀疑“隐喻优于换喻”的正确性。德·曼由此进而推出三个结论：

一是认为阅读不可与文本分割开来，一切文学文本都因修辞性而具有自我解构的要素。他说，“阅读不是‘我们的’阅读，因为阅读仅仅利用文本本身提供的语言成分；把作者与读者区别开来是阅读所证明的错误区别之一，解构不是我们把某种东西增加到文本中去，而是结构原来的文本。一个文学文本同时肯定和否定它自己的修辞模式的权力，而且通过阅读我们所结构的文本，我们只是试图像不得不首先以写句子为目的的作者一样，较为接近地成为一个严谨的读者。诗歌写作是最先进、最精致的解构模式”，应当充分看到修辞性这个“构成一切文学语言的解构要素的存在”[1]。

---

① 见《阅读的寓言》第一章。

二是指出了文学阅读不可克服的基本矛盾和解构的不可避免性。他说,“阅读揭示了一个基本的悖谬:这段叙述将隐喻化为‘正当的’文学修辞手段,但接着又利用认识论上相矛盾的换喻这个修辞手段来结构自己。批评话语揭示了这个欺骗的存在”,即破了“隐喻优于换喻”的迷信,但通过进一步读解,发现其中“把隐喻的不可能告诉我们的叙述者他自己或它本身又是一个隐喻,是语法句段的隐喻”,这样又对“换喻优于隐喻”提出质疑,“于是这个主体——隐喻接着又开始了这种二度的解构”①。在德·曼看来,由于文学文本语言的修辞性,造成它具有语法与修辞、字面义与比喻义、隐喻与换喻……之间的永恒的内在矛盾和张力,因而决定了文本自我解构的特征和对文本的读解永远是意义的悬置不确定,永远只能是解构性阅读。文学批评的任务就是对文本进行解构,对文本严密语法背后的神秘修辞性进行分解。

三是文学阅读由于语言的修辞性而成为“阅读的寓言”。从对普鲁斯特小说的读解中,德·曼看到语言的修辞性所带来的文学(包括批评)语言的欺骗性、不确定性和不可靠性,他说:“文学和批评——它们之间的区别是骗人的——被宣告(或被赋予特权)说是永远最精确的语言,而结果却是最不可靠的语言,人类正是按照这个最不可靠的语言来称呼和改变自己的。”② 而语言的不可靠性又造成阅读的不可能性(unreadability),即前述语言的修辞性造成一切文学文本的自我解构特征与读解的无所适从、意义悬置;同时也由于语言的虚构性和欺骗性,造成

① 见《阅读的寓言》第一章。

② 见《阅读的寓言》第一章结语。

阅读的终极永恒的困境，“阅读最重要之点已证明，最终的困境是语言的困境，而不是本体论的或解释学的困境”[1]，正是语言的修辞性导致了阅读的不可能性即“阅读的寓言”，也即阅读的解构性。

再次，德·曼从德里达对卢梭的解构批评中受到启示，提出了批评家只有经过对文学、历史等文本的盲视，最后才能获得对文本的洞见。所谓“盲视”，即阅读的“偏离”或“误读”。德·曼认为：(1)批评家由于面对的是由语言构成的文本，而语言，如前所述，不仅有能指与所指、符号与意义间的不一致，而且以修辞性为根本特性，因而对读者(包括批评家)来说，必然有模糊性、欺骗性、不可靠性，这就决定了任何阅读必然“偏离”文本，必然都是误读；(2)批评家总要发表评论意见，也不能不使用语言，而语言的修辞性，不仅使他总是误读文本，而且使他在表达误读后的看法时也总会与意图发生偏离，说一些文本未说过，甚至自己本不打算说的话，这就是“偏离”之“偏离”了。就此而言，批评永远是误读，永远是谬误的“生产”和叠加，所以他说：“作品可以被反复地用来证明批评家在哪些方面和以怎样的方式偏离作品，但是在证明这点的过程中，我们对作品的理解被更改了，因而谬误的观点被证明是具有生产性的。”[2] 一部批评史就是盲视、误读的历史。但盲视可以转化为洞见。德·曼认为，正是在对作品不断的偏离、误读甚至一代又一代的盲视中，批评家们逐渐产生了最深刻的洞察力，他们通过这种否定运动而获得了批评的洞见，“这就是说，我们对作品的理解实际上构成误读的历史，任何一

---

① 见《阅读的寓言》第一章结语。

② 见《盲视与洞见》中“盲视的修辞学”一章。

位后来的批评家都可根据作品来证明前辈批评家对作品的误读,而正是这样不断地误读,批评家对作品的洞见才会不断地产生"。他的结论是,"批评家对于他们自己的批评假设产生最大的盲视的时候,也就是他们获得最大洞见的时候"①。这个观点是辩证而深刻的。他还进而提出,误读是文学史和批评史的必然组成部分,整个批评史可以说是由盲视与洞见的相互作用构成的。这一观点对传统文学史、批评史观当然是很大的冲击,但也是很深刻的启示。

最后,德·曼还把他的解构理论推广到非文学的各种文本中去,认为即使以严密推论为基础的、科学性强的哲学、政治、法律等文本,在语言上同样因根本的修辞性而有矛盾性、虚构性、欺骗性,从而也具有自我解构因素并导致最终不可阅读。他对卢梭著作的读解堪称范例。在读解卢梭的《信仰自白》时,他分析了其中"判断"概念的隐喻结构,揭示了在卢梭文本中"判断"意义的不确定性、多样性和矛盾性,得出了《信仰自白》的"不可阅读性"的结论,并推断出,文学文本与非文学文本在隐喻结构及其解构上是无本质区别的:"我们发现《信仰自白》和结构实际上同《新爱洛绮丝》(卢梭的小说——引者)一样:隐喻模式(在《新爱洛绮丝》中被称为"爱情",在《信仰自白》中被称为"判断")的解构导致这个隐喻模式被类似的文本系统所取代"。因此,"从以修辞模式为基础的作品类型理论的观点看,两个文本之间不可能有区别"②。这就从语言修辞性上彻底消解了小说语言与推论语言、文学与一切非文学文本的界限。

---

① 见《盲视与洞见》中"盲视的修辞学"一章。

② 见《阅读的寓言》第十章。

德·曼对卢梭《略论语言的起源》文本的读解更有典型性。卢梭在该文中叙述了“人”(man)一词的产生历史:原始人在遇到他人时首先感到恐惧,把他人看成比自己更高大、强壮,因而赋予他人“巨人”(giants)的名称;后来发现他人并不比自己高大、强壮,才发明了“人”(man)这个他与他人共有的名称,同时,保留了过去受骗时创造的“巨人”一词。对卢梭的叙述,德·曼进行了解构分析。他认为,在此例中,原始人遇到他人的恐惧源于不信任的感情,他人其实并不比他高大、强壮,他人是“巨人”只是一种假设。可见在卢梭那里,一切感情(爱、怜悯、恐惧、愤怒等)并非基于认识到这种差异的真实存在上,而是基于这种差异可能存在的假设上,而这种可能性是无法用经验或实证分析证明的,它具有永恒假设的性质。这样,卢梭实际上证明了隐喻先于命名。因为隐喻可以是不自觉的,“它所描述的事实上仅仅是某种可能性”,原始人假设他人比自己高大、强壮就是一种可能性即隐喻,而“巨人”则是这种隐喻的命名,这里隐喻在先、命名在后。德·曼进一步分析,在实际语言中,人们发明了“人”的概念,这里概念化经历了双重历程:先由原始、自发的隐喻“巨人”构成,后由数的比较(即他人身高等在数量上与自己差不多)产生。这又是一种双重的错误:一方面“巨人”一词源于盲目的感情错误要素(某种可能性的假设),另一方面“人”一词是来自于数的比较的错误要素。

德·曼由此推论,一切概念语言与“人”的概念化过程一样,都是隐喻替代过程,都体现了语言的修辞性这一根本特点;一切概念语言都是添加在错误之上的谎言,“人”的概念的产生过程证明了语言(包括概念语言)的虚构性和欺骗性。他进而认为,作为文明社会的基础的语言既然有虚构性、欺骗性,那么文明社会

本身的虚构性、欺骗性就不证自明了。当德·曼得出"人类的特性,也许根植于语言的欺诈之中"的结论时,他实际上已由对语言修辞性的论证转化到对人类自身特性的深刻怀疑和对人类命运的洞悉关怀了。他把语言的自我解构、自我毁灭同人类社会制度的自我解构、自我毁灭隐喻性地联系起来,认为,如果说"使语言成为可能的照字面的解释,同时也就使对语言的滥用成为不可避免",这是语言的自我解构方式,那么,卢梭所说的"使社会制度成为必要的那些腐化同时也就使对社会制度的滥用成为不可避免"则是社会制度的自我解构。[1]

这样,德·曼就把他的解构理论从单纯的文学文本推广到一切非文学的推论性文本,并进而推广到人类自身和整个社会制度。这就是隐含在德·曼的语言解构理论深层的颠覆性力量所在。

德·曼的解构理论,进一步发展了德里达的解构主义思想,使之在美国社会的人文学科中得以扎下根来,传播开来。它冲破了长期以来束缚人们头脑的关于世界具有整体性、统一性、稳定性的结构主义观念,表达了西方一批激进学者对社会政治、历史、哲学、文化的现象乃至整个资本主义政治制度内部的矛盾性、变动性和非同一性的深刻洞察和怀疑一切传统价值、消解一切"中心"结构的反叛精神,有其积极、合理的方面。德·曼从揭示语言的修辞性入手,对传统的语言观、真理论、文本观、文学观、批评观、历史观等进行了全面的清算,得出了许多全新的独特看法,其中不乏深刻、合理之处,但其彻底的怀疑主义、虚无主义和反科学主义的倾向也包含着明显的偏激、片面的错误。第

① 以上这一部分均见《阅读的寓言》第七章。

一，他把修辞性列为语言的根本特性，认为语言从产生时起就有虚构性、欺骗性和不可靠性，这就完全否定了语言具有基本稳定的指称意义从而能负起人类表达思想、进行交流和记录、延续文化的根本功能，实质上也就全盘否认了全部人类文明史。这显然是荒谬的。第二，人类理性思维和科学理论的发展，是人类走向成熟的标志，也是人类文明的硕果，德·曼却把一切科学文本世界统统归入修辞世界，予以解构，这种对科学和理性的敌视也是反历史主义的。第三，他根本否认任何文本的可阅读性和可理解性，这也是片面的；任何文本的基本方面应当是可读解的，否定了这一点，也就否定了人类交流、沟通的可能性了。如果以子之矛，攻子之盾，则德·曼自己的全部解构理论也是用语言写成，也面临着“不可读解”和自我解构的困境。历史一再证明，彻底的怀疑主义、虚无主义，最终必然走入怀疑、否定自己的“陷阱”而不可自拔。

二　布鲁姆的“影响即误读”理论

哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom，1930—），当代美国著名文学批评家，耶鲁学派主要代表之一。他生于纽约，1951 年毕业于康奈尔大学，获英语学士学位。1955 年在耶鲁大学获英语博士学位，并留耶鲁任教，1965 年晋升为教授。由于在文学研究和批评方面的卓越成就，他被授予多种重要奖，并被多所大学授予荣誉博士称号或聘为客座教授。他勤于治学，著述甚丰，主要著作有：《雪莱的神话创造》（1959）、《幻想的伴侣》（1961）、《布莱克的启示》（1963）、《叶芝》（1970）、《塔内鸣钟者：浪漫主义传统的研究》（1971）、《影响的焦虑：一种诗歌理论》、《误读图

示》(1975)、《希伯来神秘教义和批评》(1975)、《诗歌与压抑》(1976)、《瓦莱士·斯蒂文斯》(1977)等。

布鲁姆的学术生涯大致可分两个时期:五六十年代为第一阶段,主要研究英美文学中的浪漫主义传统,取得了丰硕成果,并为第二阶段奠定了坚实的基础;七十年代起为解构主义批评阶段,虽仍以英美浪漫主义诗歌为主要研究对象,但在理论上提出并发展了著名的"影响即误读"论,成为耶鲁学派富有创见的一位批评家。

布鲁姆前期对英国浪漫主义诗歌作了系统、深入的研究,提出了与艾略特完全对立的独特观点,即赞扬浪漫主义诗歌传统中基督教正统的古典主义和保守主义,而对那种梦幻诗和十七世纪的宗教诗则较贬抑。他对弥尔顿、布莱克、华滋华斯、柯勒律治、拜伦、雪莱、济慈一直到叶芝、斯蒂文斯等人的浪漫主义诗歌都作了深入的思考和研讨,特别关注这些大诗人之间的影响关系。如他在《雪莱的神话创造》一书中,吸收马丁·布伯的新虔教派的造神主义思想,把雪莱的诗看成预言的和宗教的诗,对其诗《神话创造》中的造神力量倾注了热烈的情感,认为这种力量是雪莱所有有力度作品的内在精神的展示,同时,他认为雪莱最重要的诗集《解放了的普罗米修斯》受其浪漫主义前辈布莱克、华滋华斯的影响,展示了与他们一致的企图取代弥尔顿《失乐园》的地位的强烈意愿和抱负,他认为这种超越前辈影响的努力是一种克服人类局限的真正的梦幻的斗争。又如在《布莱克的启示》一书中,他着重研究了二十世纪浪漫主义诗人叶芝及其与布莱克等人的影响关系。他认为,叶芝是一个非常善于幻想的诗人,其诗风是英国诗歌传统的继承,特别受到布莱克和雪莱的重要影响,但是,叶芝的成就并不来自对布莱克和雪莱的模仿和

照抄，而恰恰来自对这两位前辈的反叛和超越。他提出，叶芝最终是反对两位前辈的，叶芝与其前辈的影响关系正是在反对前辈中建立起来的。这些研究，不但在英国浪漫主义诗歌研究中独树一帜，而且直接为其第二阶段的“影响即误读”理论作了铺垫。

布鲁姆学术研究的第二阶段即解构主义阶段的主要贡献，就是吸收了德·曼的“误读”论，并运用于对英美浪漫主义诗歌传统的影响研究，创立了举世闻名的“影响即误读”理论。这是他对耶鲁学派解构主义美学的独特贡献。

布鲁姆最初提出“影响即误读”论，是在《影响的焦虑》一书中。这一理论，主要是就英美浪漫主义诗歌史上一些强劲有力度的诗人接受前辈的影响而言的。他认为，这种“影响”不是对前人的承继，而主要是对前人的“误读”、修正和改造。他对诗和诗论的传统总体上持否定态度。他认为当代诗人就像一个具有俄狄浦斯“恋母情结”的儿子，面对着的是“诗的传统”这一“父亲”形象。两者是绝对的对立，后者企图压抑和毁灭前者，而前者则试图用各种有意识和无意识的“误读”，来贬低前人，否定传统的价值观念，从而达到树立自己的诗人形象的目的。这是一种故意反常的“修正主义”。据此，布鲁姆认为，误读实际上是后辈与前辈的斗争和冲突，一部诗歌史，至少部分地是伟大的诗人们同他们的伟大前辈们之间的斗争，譬如布莱克就是在为摆脱弥尔顿的决定性影响和“重写”《失乐园》的斗争中确立起来他自己的天才地位的；同样类型的创造性的冲突或张力也存在于维吉尔与荷马、但丁与维吉尔、弥尔顿与斯本塞、华滋华斯与弥尔顿之间。布鲁姆部分地吸收了弗洛伊德精神分析学的观点和术语，把诗歌史上这种后辈反抗前辈的“创造性冲突”看成类似于儿子与父亲间的必然冲突，它通

常包括儿子否认父亲的父权或父亲身分这样一个阶段。布鲁姆把这类冲突比喻为《失乐园》中的撒旦反抗上帝。他认为,在这种冲突中,诗人们开拓并"修改"了他们"前辈天使"的作品,以便为他们自己清理出发展的空间。他还总结了一些杰出诗人在开拓和修改其"前辈天使"的作品时所用的策略和方法,认为自莎士比亚以来的诗歌史,可以概括为一张"误读图示",指示出一部误读的历史,而所有这些"误读"背后共同体现出优秀诗人们竭力突破父辈影响的阴影的焦虑。布鲁姆在《影响的焦虑》中概括道:"诗歌的影响——当这种影响涉及两位强劲有力度的、权威的诗人时——总是通过对较前一位诗人的误读而发生的,误读这种创造性的衔接、联系行为,确实是、并且必然是一种误释。一部丰硕多产的诗歌影响史,即从文艺复兴起西方诗歌的主要传统,就是一部焦虑和自我适合的歪曲模仿的历史,一部曲解的历史,一部反常、任性、故意的'修正主义'的历史,而若无这种'修正主义',现代诗歌本身也不可能存在。"就这样,布鲁姆不仅把文学影响归结为创造性误读,而且把一部文学影响史归结为不断对文学前辈误读、误释和"修正主义"的历史。这同传统文学史的影响论把影响仅仅看成前辈对后辈的传授、统治、左右、支配,以及后辈对前辈的单纯的吸收、学习、模仿、继承,显然完全不同,在某种意义上可以说对传统影响论的叛逆和颠覆。

在《误读图示》[1] 中,布鲁姆进一步完善和发展了他的"影响即误读"理论,十分鲜明地体现出某种解构主义的意向和色彩。

首先,他认为阅读总是一种"异延"行为(典型的解构术语),因而实际上阅读几乎是不可能的。解构主义认为文学的文本是

---

① 本段以下引文凡未注明出处的,均见《误读图示》1975年纽约版。

语言的文本，而语言的意义是不确定的，能指与所指之间不存在固定的对应关系，只有能指之间永无止境的意义转换、播撒、异延，而这一切只发生在阅读过程中。因此，文本意义是在阅读过程中产生的，它同作者原先写作文本时的意图不可能完全吻合，总是一种延迟行为和意义偏转的结果。所以，寻找文本原始意义的阅读根本不存在，也不可能存在。阅读在某种意义上也就是写作，就是创造意义。正是基于这样一个解构主义思路，布鲁姆提出，"阅读，如我在标题里所暗示的，是一种延迟的、几乎不可能的行为，如果更强调一下的话，那么，阅读总是一种误读"。

其次，他重申了"影响即误读"的观点。他坚持认为，"影响""不是指从较早的诗人到较晚近的诗人的想象和思想的传递承续"，相反，"影响意味着，压根儿不存在文本，而只存在文本之间的关系，这些关系则取决于一种批评行为，即取决于误读或误解——一位诗人对另一位诗人所作的批评、误读和误解"。这里又涉及解构主义另一重要观点，即不存在任何原初的其他文本由以派生的原文，一切文本都处在互相影响、交叉、重叠、转换之中，所以，不存在文本性，而只存在"互文性"，只存在种种文本之间的相互关系或互为文本的关系。据此，虽然文本出现的时间有早有迟，但早出的文本不一定就是影响者，晚出的文本不一定就是被影响者。因为，晚出者对早出者的误读或修改，实际上就是对早出者的影响。布鲁姆把这一解构主义"互文性"观点用于考察文学影响问题，就得出了"影响即误读"的结论。既然影响意味着互文性，也即意味着诗人间的关系，那么，这种关系的实质也就是诗人间互相阅读，更确切地说是误读的关系。布鲁姆认为，这种一诗人对另一诗人的批评和误读行为，"实质上同每一位有能力的读者对他所遇到的每一个文本所作的必然的批评行为并

无不同。这种影响关系支配着阅读,就像它支配着写作一样,因而阅读是一种误写,就像写作是一种误读一样”。误读是全部诗歌史乃至文学史的影响关系的实质。这是解构主义对传统文学史观的反叛,即对把文学单纯看作是传递、承续、延伸的观念的巨大冲击。它更强调的是文学发展中的创造、更新和突破。

再次,布鲁姆还从心理学角度研究影响关系中的误读行为。他认为诗人的创造性阅读(和写作)“将关系到别人,也关系到他自己,于是,他被置于修正主义者的两难困境之中:他既希望发现他自己同真理的原始关系究竟是在文本中还是在现实中(无论他是否把现实也当成文本);但是他也希望向所接受的各种文本展露他自己的痛苦,或者展露他想要诉诸历史的痛苦的事情”。这就从心理矛盾的角度揭示了误读的必然根源,也为文学影响关系中的“互文性”提供了心理依据。

布鲁姆特别对创造性的误读即“修正主义”进行了阐释,认为修正主义“是一种导致重新估量或再评价的重新瞄准或重新审视”,“修正主义者力图重新发现以便作出不同的估量和评价,以便进而达到‘矫正性’地瞄准”。他并用辩证法的观点发挥道:“发现是一种限定,重新评价是一种替代,重新瞄准是一种表现。”这个看法是相当深刻的。后辈诗人、作家在审视、阅读前辈的作品时,往往能发现他人未发现的东西,而这种独特的发现,实际上又是一种对前人作品意义的限制和确定,限定了只有他一人看得到的意义域(或范围);而对前人的重新评价就是对以往其他种种评价的一种替代,即以一种新的评价代替了旧的评价,因而又拓展了前人作品的意义域;至于重新瞄准,乃是后辈作家对前人作品的中心点的重新选择和阐释,而这种选择和阐释何以集中于此点而不集中于彼点,完全取决于误读者(后辈作

家)主体的思想、意图、视界、心境等,换言之,往往正是主体的上述诸心理因素的表现或外化。这些观点显然是富有启发性的,是对误读理论的充实和丰富。

值得重视的是,《误读图示》一书不仅在理论上发展了"误读"说,而且更注重把"误读即影响"的观点应用到诗歌批评和浪漫主义诗歌史的研究实践中去。他花费了许多篇幅研讨了勃朗宁的长诗《恰尔德·罗兰》,考察了弥尔顿和爱默生对他们后继者们的影响,涉及到的诗人还有雪莱、济慈、丁尼生、华滋华斯、惠特曼、狄金森、史蒂文斯、沃伦、爱蒙斯、阿西伯雷等。通过这种批评示范,布鲁姆把他的误读理论具体化、操作化了。

尽管西方学者把布鲁姆看作是耶鲁学派的重要成员之一,但布鲁姆本人却曾经否认这一点,他宣称自己是个"学术流浪汉",甚至对解构主义还有过批评。对布鲁姆来说,批评是一种诗的规则的再现,他虽和解构主义者一样,认为文学史必须论及文本,论及文本间的关系,而论述又要经过一个只能由修辞方式表达的不能置换的过程;他们都抛弃把诗人看成是意义的创造者这种主观幻想,抛弃个人主体能够表现自己想象的真理的看法。解释一篇文本就是要找出它的"战略和防御的比喻"以此来正视或回避在它之前的其他文本。布鲁姆与德里达的相似之处是,他认为在构成诗史继承主线的一系列修辞"遭遇战"里,文本的渊源不断向前追溯,甚至超出了人们的回忆;他们的不同之处是,布鲁姆认为诗人必须努力为他的想象创造一个存在的空间,也就是说,他仍然能用诗人的表达意志来判断他们的创作情况。

布鲁姆承认解构主义的力量,他把这种力量称之为"先进的批评意识"。但是他认为,只有承认有意识的创作,这种批评才能有真正的出路,所以必须产生一次飞跃:从认识一切解释是一个

比喻网,到相信可以用某种方法为现代想象辟出一个活动空间。也就是要把修辞学看作超出比喻的认识,并重新进入创作意志的范围。也正是在这点上,他与耶鲁学派的其他成员产生了原则性的分歧。但说到底,他还是在用前人诗的次要的侧面掩盖了其主要方面,从而达到重新估价的目的。

布鲁姆的"影响即误读"理论问世以后,受到英美乃至国际批评界和美学界的高度重视。这里不可能全面评价布鲁姆,但至少有一点可以肯定,那就是这一理论包含着局部的真理性。布鲁姆强调"影响"过程中误读、批评、修正、重写的一面,即创造、更新的一面,而打破了"影响即模仿、继承、接受、吸收"的传统理论格局。从辩证法观点来看,发展总是新陈代谢,只有继承而无创造、更新,就只能原地踏步而没有发展。在继承和创新这一对矛盾中,后者是主要方面,是事物发展的内在动因。这一观点运用于文学批评和文学史研究,无疑会形成一种新的眼光、新的视野,从而带来重大的突破和创新。当然,全面地看,布鲁姆的理论也有片面性,一是忽视了影响关系的另一方面——继承;二是把"误读"绝对化反而导致了某种相对主义倾向,取消了影响关系中的客观标准和价值尺度。这也正是解构主义的局限所在。

三 米勒:从现象学的意识批评到解构主义

希利斯·米勒(J.Hillis Miller, 1928—),是耶鲁批评派的另一员主将。米勒的文学理论生涯始于1954年,当时他在柏林学院就读,刚由物理学专业转到英美文学专业,开始接触新批评。后转到哈佛大学攻读博士学位,受教于布希(Douglas Bush),1952年以博士论文《狄更斯的象征意象》获博士学位。

先后在威廉姆斯学院、约翰·霍普金斯大学、耶鲁大学等校任教。1959年被评为副教授,1963年升为教授。1972年至耶鲁大学,同德·曼、布鲁姆、哈特曼等一起形成"耶鲁学派"。1976—1979年任该校英文系主任。1986年起,他转赴加州大学厄湾分校在英文和比较文学系任教。1986年当选为全英语文学会主席。他著述勤奋,主要著作有:《狄更斯的小说世界》(1958)、《神的隐没:五位十九世纪作家》(1963)、《现实的诗人:六位二十世纪作家》(1965)、《维多利亚小说的形式》(1968)、《哈代:距离与欲望》(1970)、《小说和重复:七部英国长篇小说》(1982)、《语言的时刻:从华兹华斯到史蒂文斯》(1985)、《阅读伦理学》(1987)、《毕美莱恩诸貌》(1990)等。

米勒的学术生涯可分为三个阶段:第一阶段是1953年以前"新批评"时期;第二阶段是1952—1968年现象学或意识批评时期;第三阶段从1968年起转为解构主义批评。

四五十年代,新批评在美国文学批评、理论界是占优势的主流派。米勒在求学期间,经受了新批评的严格训练,特别是从语言学角度对文本进行"细读"和分析的训练,使他一生受益匪浅。他后来虽然在美学和批评理论方面经历过两次大的转折,但善于对文学作品文本细读深解的习惯和本领却始终未变。即使在解构主义时期,这一初衷仍未改变。他在八十年代曾说,自己研究文学、读解文本语言文字的"主要动机在我刚开始研究文学时就已成形:设计一个方式,有效地察觉文学语言的奇异之处,并试图加以阐释说明"①。不过,即使在这一阶段,米勒对新批评也不是盲目崇拜,而是已有所不满,酝酿着某种突破。

① 见《小说和重复》,哈佛大学1982年版导论:"重复的两种形式"。

1953年米勒到约翰·霍普金斯大学任教后,结识了当时法国的著名现象学批评家、日内瓦学派主要代表、以倡导"意识批评"著称的普莱(Georges Poulet)。米勒较多接受了他的影响。普莱的"意识批评"与新批评根本不同,不是执着于单个文本的语言,而是回到作者,认为作家的意识有其整体性,一位作家的所有作品是其整体意识的不同面貌和方式的展示或显现,因此,文学批评的目的不在于阐释、评判个别文本,而是要完整地"界定作者的心灵";批评家应当透过一位作家看似纷繁复杂乃至自相矛盾的众多作品,"找出创作者内心原初的整体"。不过,米勒在接受普莱的影响时,并未忽视对文本语言的细读,而只由此入手,来窥视一位作家的心灵整体。

米勒"敬献给普莱"的《狄更斯的小说世界》一书,就遵循了"意识批评"的原则。他认为狄更斯的"所有作品构成一个整体,有上千路径从此整体中辐射而出,从其作品的每一事件与意象中,可以看见作家连续创作的核心是一种无法触摸到的组织形式,正是这种组织形式不断地支配其遣词造句"。具体来说,他通过分析狄更斯全部小说文本之后,认为作者的关心集中于"一个单一的问题:寻找能赖以生存的地位身分",这在其早期小说中,集中表现为"人与人之间截然不同,被深锁在个人怪癖的扭曲现象中"这一总主题,如《马丁·邱治威特》表现除了依附于社会"取得伪装身分外,别无他途,虽然这种伪装身分是欺骗行为和寻求自我的作假";《大卫·考伯菲尔》与《董贝父子》则展现出"从依赖于亲子关系转为依仗成人的浪漫爱情来逃避孤独"这样一个意向;《凄凉之屋》、《小多瑞》、《孤星血泪》等,透露出狄更斯对社会邪恶的控诉及对单凭自身力量(特别是爱情)难以自救的思考;而到《知心朋友》中,狄更斯更流露

出对心灵美、善的超越性的绝望哀痛。[1] 米勒就这样在解剖狄更斯众多早期小说的基础上，发现了他那苦苦探求人们生存之路的心灵的整体。

在稍后的《神的隐没》中，米勒用意识批评方法对五位维多利亚时代的作家——托马斯·德昆西、罗伯特·勃朗宁、艾米丽·布朗蒂、马修·阿诺德和曼雷·霍普金斯——的作品进行整体性分析。他从海德格尔提出的神人同在、可经验到神力的"原始世界场景"出发，认为在近代作家那里，神已隐没、消失，只有孤独的自我和相对的历史主义世界，而上述五位作家面对无神的世界，采取浪漫主义态度。他说，这些"浪漫主义者仍然信神，他们无法忍受神的退隐。他们不惜代价仍然企图重建与神的交往沟通"；"浪漫主义把艺术家定义为创造或发现迄今尚未被人理解的象征的人，正是这些象征跨越鸿沟，建立了人与神的新关系"[2]。按照这一总的精神，米勒具体分析了每位作家如何在自己作品中开辟与神沟通的道路，以部分回复对原始世界场景的体验。[3]

到六十年代中期的《现实的诗人》，米勒把《神的隐没》的基本思想进一步应用到现代诗人如叶芝、史蒂文斯等人身上，认为他们的"起点与基础从神的隐没转为神的死亡"，他们受现代科学的影响，忽视了谋杀神的正是他们自己，结果，当神及天地的创造成为意识的对象，人便成了虚无主义者，人只有放弃自我，并像史蒂文斯所说的那样"赤脚走进现实"——在这"现实"中，

① 参见《狄更斯的小说世界》1958 年英文版。

② 参见《神的隐没》1965 年英文版。

③ 参见《现实的诗人》1965 年英文版。

"物体以原本的面貌、以其存在的整体展现自己","在这新的空间里,心灵散布于万物中并与之结为一体",而不再是心物二元对立——这"就是二十世纪诗的范畴",是每位伟大诗人的逃离虚无、获得诗情的根源:"每位诗人各以其道进入这个新现实:叶芝肯定有限时刻的无限丰饶;艾略特发现使道赋形显现就在此时此地;托马斯接受死亡,使诗人成为拯救万事万物的方舟;史蒂文斯在存在之诗中确认了想象力与真实。"[①] 这仍是从一个时代的总体意识来概括每位现代诗人的总体意识。米勒这些论述把意识批评发展到了一个新的水平。

在德里达思想的影响下,从六十年代后半期起,米勒开始了向解构主义思想的转折。《维多利亚小说的形式》(1968)和《哈代:距离与欲望》二书就是这个转折期的成果。他后来回忆道,《维多利亚小说的形式》"是一本转型期的书,它写于1968年,之后便是讨论哈代的书。那些书是对话式的,因为它们与我后来采用的批评与著述观点只有一线之隔。这些书有两个参照中心:意识与语言"[②]。显然,这时的米勒一只脚已迈出意识批评之门而踏上解构批评之路。如果说,他的批评生涯从语言(新批评)起步,尔后离开语言而走进意识(意识批评),那么,当他接受解构主义之后,他重新回到了语言,用米勒自己的话来说,就是"运用语言谈语言"。

在《维多利亚小说的形式》中,一方面,意识批评的思路仍然承续了下来,他仍以神之死亡作为核心意识的假设,认为"维多利亚小说的基本主题可说是探索在无神的世界里,寻求把他人

① 参见《现实的诗人》1965年英文版。

② 转引自台湾《中外文学》杂志第20卷第4期第17页。

尊为神的种种途径"①；另一方面，小说语言形式和修辞学问题受到了关注，诸如小说中的时间使用、叙述者的地位、语态及其与作者的关系等，米勒都作了认真研究，这些都为日后的解构批评铺平了道路。《哈代：距离与欲望》一书也大致相似。该书首先对哈代的所有小说作了意识上的总括，认为"哈代看待世界的方式是以意识的超然无涉为基础，这使他及其代言人能窥见未经扭曲的现实的原貌"，他把爱欲作为"从唯一可能的地方找到秩序的源泉"，用爱欲来"建立衡量一切事物价值的尺度"。然而，爱欲却需要情侣间的距离，所以哈代的所有小说都在爱欲中设置了距离。接着，米勒又从意识批评转向小说语言文体形式的探讨，他说："哈代的每部小说的时间构架都是上述形式的变化。随着情侣们相互贴近或分离，小说也像活动的力场般变化着。每个角色都是力的交叉点，小说的进展也由一群情侣间的接近或疏远来决定。越是有距离，欲望就越强烈。"② 这一时期的米勒，正处在从意识批评向解构批评转轨的途中，因而具有兼重意识和语言的两重性特征。

七十年代，米勒完成了向解构主义的转折。他步尼采、德里达之后尘，公开提出"阐释预设所用的'逻各斯中心主义'应该彻底摒除，因为德里达、尼采等人已揭示出文本绝无单一的意义，而总是多重模糊不确定意义的交汇"③。他认为，解构主义批评的基础是，文学或其他本文是由语言构成的，而语言基本上是关于其他语言或其他文本的语言，而不是关于文本之外的现实的

---

① 参见《维多利亚小说的形式》1968 年英文版。

② 参见《哈代：距离与欲望》1970 年英文版。

③ 见《自然的超自然主义》书评，载美国《批评扫描》杂志 1972 年冬季号。

实在,因此,文本语言永远是多义的或意义不确定的,这些意义"彼此矛盾,无法相容。它们无法构成一个逻辑的或辩证的结构,而是顽强地维持异质的混杂。它们无法在词源上追溯到同一词根,并以这单一根源来作统一综合或阐释分析。它们无法纳入一个统一的结构中"。米勒曾以弥尔顿《失乐园》中第四部《藤蔓缠绕她的鬈发》为例,进行解构性阐释,他说:"一方面,弥尔顿把夏娃纳入整个创世系统,说她像亚当一样尚未堕落,是否堕落并不一定。虽然在她身上像在亚当身上一样,'他们光辉的造物主的形象闪耀',但他们'并不相同,因为他们的性别看上去不同':她生来就注定属于亚当,再通过亚当属于上帝:'他只属于上帝,而她通过他属于上帝'。"① 这句诗里比喻干扰了神学,独立性冲击了从属性,解构批评就应这样从文本语言中找出各种互相干扰或对立的矛盾来,揭示文本的多义性及其各种意义之间的互相矛盾和互相"破坏"来。米勒在《像"主人"的批评家》一文中对"主人"和"食客"二词的解析是另一适例。他通过二词孪生的语源分析,一步步揭示二词意义的分化、隐喻、直至对立的过程,指出,一方面,"主人"(文本)起码像"食客"(批评家)一样,另一方面,批评家并不比其所解释的本文更像"食客",因为文本本身就像食客一样要依靠其主人的愿望那样去接受它。这里,他玩弄的是"比喻的游戏"。米勒在修辞性的阅读、批评实践中,总结了许多解构的方法,如骤变句法、偏斜修辞法、既显又隐、异貌同质、僵局、挪移对比法、旁述、拟人法等等。解构的修辞学批评,使本文语言呈现的世界变得捉摸不定乃至不真实。任何模仿论批评的根据也就丧失殆尽,于是,语言反倒成了真正的现实。与德·曼

① 转引自王逢振《今日西方文学批评理论》第62页,漓江出版社1988年。

一样，米勒把语言的比喻（修辞）性看成语言的与生俱来的本性，因此，批评只能是解构，“解构主义与其所属之长久传统的主要预设，可以说与比喻语言一脉相承，这不是在易分析的语法上添加的”，而是“一切语言都是比喻的，这是基本的、不可改变的”，因此“一切好的阅读都是要解读比喻，同时也要分析句法和语法形态”[1]。

米勒把解构批评看成为将统一的东西重新拆成分散的碎片或部分，就好像一小孩将其父的手表拆成一堆无法照原样再装配起来的零件。这是解构主义读解文学或其他文本的基本策略和方法。其根据是文学或其他文本的“言词（逻各斯）中心主义”基础已不复存在，虽然种种“形而上的假设存在于文本本身中，但同时又为文本本身所暗中破坏。它们被文本所玩弄的比喻游戏所破坏，使文本不再能被视为围绕‘逻各斯’而构成的‘有机统一体’。……比喻游戏暗示我们必须停止为内心的疑惑或畏惧而去寻找某个完全合理的意义，因为这种疑惧导致意义的摇摆不定。辩证的两极虽能综合，但也可能由同中之异瓦解为互相冲突的成分”[2]。显然，这种解构主义思想蕴含着推翻逻各斯中心主义和二元对立的传统思维模式，颠覆现存文化秩序的巨大破坏力量。

米勒在解构主义阶段的代表作为《小说和重复》，这部书是他在七十年代运用解构主义思想对英国几位著名作家的七部小说研究和评论的结集，书中提出了具有独创性的“重复”理论。他在该书序言中说，他的目标是要“设计一整套方法，有效地观察

---

① 转引自《中外文学》第 20 卷第 4 期第 20—21 页。

② 见《当代理论向何处去》，载《美国人文与科学院期刊》1979 年 1 月号。

文学语言的奇妙之处,并力图加以阐释说明"。他抓住的"奇妙之处"便是小说中的"重复"现象。他遵循解构的策略,从小说中出现的种种重复现象入手,进行细致入微的读解,将其大体归为三类:(1)细小处的重复,如语词、修辞格、外观、内心情态等等;(2)一部作品中事件和场景的重复,规模上比(1)大;(3)一部作品与其他作品(同一位作家的不同作品或不同作家的不同作品)在主题、动机、人物、事件上的重复,这种重复超越单个本文的界限,与文学史的广阔领域相衔接、交叉。他指出,人们阅读时常忽略这些重复现象,但许多文学作品的丰富意义,恰恰来自诸种重复现象的结合,因为"它们组成了作品的内在结构,同时这些重复还决定了作品与外部因素的多样化关系,这些因素包括:作者的精神或他的生活,同一作者的其他作品,心理、社会或历史的真实情形,其他作家的其他作品,取自神话或传说中的过去的种种主题,作品中人物或他们祖先意味深长的往事,全书开场前的种种事件"。换言之,各种重复现象及其复杂的活动方式,是通向作品内核的秘密通道,如果有这一内核的话。从总体来看,米勒并不承认文学作品有一权威的、固定不变的意义内核。他对七部小说正是从其种种重复现象的描述入手,揭示作品复杂多样、变幻莫测,甚至互相矛盾的意义,从而将文本分解成碎片。

在该书第一章"导论"中,米勒还吸收了德鲁兹的有关观点,总结出重复的两种基本形式:一种他称之为"柏拉图式的重复",另一种是"尼采式的重复"。柏拉图式的重复是指以理念为万物原型的模仿式重复,这种重复强调真实性上与模仿对象的吻合一致,这是十九至二十世纪英国现实主义小说和批评的首要预设,成为有强大势力的"规范式理论";而尼采式的重复则假设世界建立在差异基础上,认为"每样事物都是独一无二的","相似

以此‘本质差异’为背景而出现。这个世界不是摹本而是德鲁兹所说的‘幻影’或‘幻像’。它们是些虚假的重影，导源于所有处于同一水平的诸因素间的具有差异的相互联系。缺乏某些规范或原型的根基，意味着这第二种重复现象具有某种捉摸不定的神秘效果”。米勒还借用本雅明用“记忆”对普鲁斯特作品意象的分析来进一步说明这两种重复形式的区别。他认为，不同的重复形式存在于记忆结晶的不同形式中。一种“白昼里自觉的记忆”“通过貌似同一的相似之处合乎逻辑地周转运行着”，这与柏拉图式的重复相对应；另一种“不自觉的记忆”，本雅明称之为“珀涅罗珀式的遗忘的结晶”，虽“也是以众多的相似点织成的，但本雅明将它们称为‘不透明的相似’。他将这些相似点和梦联系起来，从中人们体验到一样事物重复另一样事物，前者与后者迥然不同，但又惊人地相似”，这与尼采式的重复相对应。米勒还对这两种重复形式的关系作了深刻的阐述。他说，重复的第二种形式的“内在必然性，在于它依赖于有坚固基础的、合乎逻辑的第一种形式。重复的每一种形式常使人身不由己地联想到另一种形式，第二种形式并非第一种形式的否定或对立面，而是它的‘对应物’，它们处于一种奇特的关系，第二种形式成了前一种形式颠覆性的幽灵，总是早已潜藏在它的内部，随时可能挖空它的存在”。这也正是解构批评的理论根据。米勒据此假设“所有的重复样式都以这样或那样的形式体现了”上述两种基本“重复现象之间的复杂关系——既互相对立，又互相缠绞成一体”[1]。下面以米勒对勃朗特《呼啸山庄》的分析为例，简要介绍他的解构主义“重复”理论在批评实践中的应用。

---

① 以上均见《小说与重复》导论“重复的两种形式”。

米勒描述了批评家和读者在读解文学作品时的真实处境：他们相信会有一种完满的解释，能使人从整体上把握和理解作品，但在阅读过程中，当他们想构造一个首尾连贯的阐释模式来完整解释作品时，这种期望却不断受挫。对《呼啸山庄》，米勒通过其中许多重复现象的分析，指出以往无数批评、阐释的文献都走入了误区，“所有的文学批评展现的是所谓的对论述的文本所作的明确而有条理的解释，而《呼啸山庄》批评的特色正在于形形色色的阐释间的互不相关达到了这样一种罕见的程度，凭借这种方式，每个解释捕捉到了这部小说的某些因素，并由此推衍出总体上的阐释”，他认为，“所有这些解释都是错误的”，每个解释都有其“片面性”。其共同的谬误在于预先假设了“意义是单一的、统一的，具有逻辑上的连贯性”。米勒指出，“认为《呼啸山庄》中存在着唯一的神秘真理这一假设本身便是个谬误”。解构批评则相反，它“最能清晰地说明本文的多样性——这种多样性表现为文本中明显地存在着多种潜在的意义，它们相互有序地联系在一起，受本文的制约，但在逻辑上又各不相容”。米勒具体论述道，“《呼啸山庄》对读者的影响是通过构成作品的重复现象——它和其他作品里理性永远无法将它分解为某种令人满意的阐释本源的重复现象相同——来实现”，就是说，小说中许多重复属于尼采式的重复现象，而不只是模仿原型的柏拉图式的重复，这种非逻辑、非理性的重复，是整体化、理论化的传统读解方式所无法完全把握的，“这一解释过程总将遗留下一些东西，它们正巧位于理论视野圈的边缘，不在该视野的包纳范围之内。这被忽视的因素显然是重要的细节，……由此我们发现文本实在过于丰富”。米勒就抓住这些被遗忘或忽视的重复细节，展开解构批评，证明该小说文本的丰富多义及多种意义都能成立又互

不相容，因而压根儿不存在唯一的、统一的、神秘的意义中心和本原。语言、符号仅仅存在于一个事物与其他事物的分化对立中，就连认为存在原初统一整体的观念本身也是从此分化中衍生出来的，同时这种错觉又为各种语言的修辞手段所强化。正因为如此，《呼啸山庄》成为充满重复和神秘莫测的文本。据此，米勒总结道："在期望这部小说成为重复具有根基（即本原——引者）的第一种形式的典范的诱惑和这种期望不断受挫的来回摇动中，《呼啸山庄》成了第一章中叙述的两种重复形式缠结交叉的一个特殊实例。"①

更晚近的《语言的时刻》，是米勒读解华滋华斯、雪莱、勃朗宁、霍普金斯、哈代、叶芝、威廉姆斯、史蒂文斯等诗人的诗作的论集，其主旨仍在揭示其中语言背后意义的暧昧不明、模糊不定或自相矛盾，证明语言是无根无源或阐释是无穷无尽的，因此，一切诗在逻辑上都是无法理解的。他说道："诗歌文本中止的时刻，不常在开头或末尾这些对其自身媒介作反映或评论的时刻。……而是一种旁述的形式，粉碎了把语言视为能透明地传达意义的幻觉"，如在霍普金斯等诗人那里，"语言也是分隔的媒介，而非调解结合的媒介。同时，所有的事物汇集于语言中却只有步入消散之途"②。

近年来，有人批评米勒的解构主义陷入了语言的泥淖，而与历史、社会、伦理相疏离。米勒拒绝了这种指责，以《阅读伦理学》（1987）一书阐释了自己的主张。

米勒从新批评走向意识批评，再走向解构主义，一步一个台

① 以上参阅《小说和重复》第3章"《呼啸山庄》：重复和神秘莫测"。

② 参阅《语言的时刻》1985年英文版。

阶,不但使他的文学批评充满着锐意进取的创新精神,而且在把解构思想传播到美国学术文化各界方面起了重要作用。他的学术道路,也代表了美国战后文学批评发展的轨迹,具有相当大的典型性。

米勒的文学批评始终紧紧围绕着英美文学传统中的优秀的、经典的作品,并不赶现代派、后现代派的时髦,但他的批评思路和视野是全新的、开阔的。他的重复理论和解构批评的实践揭示了经典作品的丰富多样的内涵和意义,和读解文学作品的无穷可能性、潜在多样性,与德·曼和布鲁姆一样,对文学批评理论的开拓和建设作出了不可磨灭的贡献。

但是,米勒的解构主义重复理论和批评,把语言的"比喻游戏"看成语言的本性,抬到文学语言的基础性地位上,完全否认和取消了语言意义也有相对明确、稳定、继承的一面,抓住作品重复现象的细小枝节大做文章,颠覆文学文本所具有的客观、基本的意义和主旨,把文学的主题、意义的历史性和相对确实性化为虚无,这种明显的相对主义和虚无主义倾向,对文学批评的健康发展是不利的。虽然他对此有所觉察,但无法改变其解构主义的基本倾向。此外,人们批评他有反历史主义倾向,也是持之有故的。

四 哈特曼的解构主义理论

杰弗里·哈特曼(Gerffery Hartman, 1929—)是美国当代最有影响的文学批评家和美学家之一,耶鲁大学英语系和比较文学系教授,对英美浪漫主义诗歌和犹太文化研究具有很深的造诣,主要理论著作有:《荒野中的批评》、《超越形式主义》、

《华滋华斯的诗》、《文本先生:论雅克·德里达及其〈格拉斯〉》、《横渡:作为文学的文学批评》等,其中,《华滋华斯的诗》曾获得克利斯蒂安·高斯奖。

在传统理论中,语言具有明确的含义,具有稳定不变的特性。哈特曼首先把自己的批判锋芒指向这一传统观点。他认为,语言并不是确定不变的,而是多义的、复杂多变的,就像一个"迷宫"一样。他指出,文学的语言在不断地破坏自身的意义,解构自身。所有的语言必定是隐喻式的,依靠比喻和形象来说明问题。如果以为任何语言都是从字面上体现本义,那就大错特错了。即使以谨严著称的哲学、法律等方面的著作也与诗歌一样,深深地依赖隐喻,只能虚构。隐喻从本质上看是"无依据的",只是用一套符号取代另一套符号。因此,语言恰好在那些它试图表现得最具说服力的地方显露出自己的虚构和武断的本质。文学是这种模棱两可特征表现得最为明显的领域。

哈特曼之所以把语言看成是一种多义的对象,认为语言不断地在自我解构,主要是出自这样几个理由。首先,他认为象征是语言的基本特性。由于象征,语言的字面意义就与它的实际含义相分离,从而使语言变得不确定。哈特曼举了卡夫卡的《审判》中年迈的父亲扔掉毯子这个情节来说明象征在文学语言中的作用。在他看来,扔掉毯子,在生活中是一件很平常的事。可是在小说中,这一情节却具有深刻的象征意义,其中包含了父亲与儿子、创建者与强夺者、创作者与模仿者之间的全部可逆的关系。

其次,语言本身是一张错综复杂的网络,其中每一个词、每一句话不仅必须联系上下文才能确定其含义,而且还必须与全部语言相联系才能把握其意义。因为"……词并不依赖于它们自

身,而是依赖于其他的词"[1]。哈特曼以美国女诗人爱米丽·狄金森的抒情诗《在三点半》为例指出,诗中的"要素"、"器具"这些词的意义是不确定的,对于它们的理解的唯一办法就是联系狄金森的其他较早的抒情诗,甚至还应联系更广泛的语言学背景,考察其语源学的意义,这样才有可能获取其意义。

再次,语言是与社会生活相联系的,实际上,语言触及了社会中的每一事物。就其本身而言,"语言是作为一种变动性的媒介物出现的,这种媒介物既超越、又否定了它对于现象世界的关系"[2]。这样,语言一开始就处于一种复杂的境地之中:一方面,它与社会生活不可分割,它应当表现社会生活,另一方面,它又不断地超越和否定它对于现象世界的关系,从而具有变动不居的特性。显然,"词语不仅阐明生活,而且也像生活本身一样,在它们之中包含着含糊和死亡"[3]。因此,把语言看成是具有稳定的结构、明确的含义,那只是结构主义、新批评派以及整个传统语言学理论的一种不现实的奢望而已。

从文学语言具有不确定性、隐喻性、虚构性这一基本观点出发,哈特曼进一步把视线转向对于文学文本意义的探索,从而揭示出文学文本意义的不确定性。解构主义理论的奠基者德里达认为,文学文本的意义是不确定的,没有哪一篇文本是整一的。"一般说来,没有现在的文本,甚至没有往昔的现在的文本。一篇文本是过去的,但它也曾是现在的。文本是不能以一种存在的最初的或修饰过的形式来加以想象的。"[4] 他指出,文本的意义只

---

① 哈特曼:《荒野中的批评》,1980 年英文版第五章。

②③ 《荒野中的批评》第六、十章。

④ 德里达:《写作和差异》,1978 年英文版第 210 页。

能通过各种各样的参照系来把握。与德里达的思路相一致，哈特曼也充分肯定了文学文本意义的不确定性。他认为，文本的意义是难以确定的，就拿德里达的《格拉斯》来说吧，“不仅很难说《格拉斯》是‘批评’、‘哲学’还是‘文学’，而且也很难说它是一本书。《格拉斯》呼唤出各种文本的幽灵，它们是这样地纷乱、混杂、虚妄和远离了正常的位置，以至单纯的作者的观念也黯淡无光了……”① 德里达的《格拉斯》是如此，狄金森的抒情诗是如此，一切文学文本莫不如此，它们的意义都是不确定的。文本的意义之所以是不确定的，根本原因在于它与别的意义是互相交叉、互相渗透和互相转换的：“一种意义不仅仅与别的作为一种可作多种解释的意义类型共存：一种意义就是别的意义，所以在相同的话语中，两者都仍然处于相同的地位。”②

在哈特曼看来，意义之所以是不确定的，还在于文本是作者写作的结果，而写作则是“超越文本界限的行动，是使文本不确定的行动”③。既然如此，那么文本意义的不确定性乃是作者有意或无意地造成的。就文本而言，其中包含了比作者耳闻目睹更多的东西，因而即使对于作者而言，它也是多义的。显然，哈特曼的这个观点与本体论解释学美学的某些观点十分接近。在本体论解释学美学的主要代表伽达默尔那里，艺术文本是开放性的，其意义是不可穷尽的。艺术文本的意义既不是凝定在作者的原意上，也不是凝定在它的最初的读者的理解上。“研究诗歌文本或哲学文本的文学批评家也知道这些文本的意义是不可穷尽

① 哈特曼：《横渡：作为文学的文学评论》，载《比较文学》1976 年第 28 期第 268 页。

②③ 《荒野中的批评》第五、八章。

的。两者都是由于事件的进展而显示出历史材料所蕴含的意义的新方面。"[1] 哈特曼也把文本意义看成多义的、开放性的,这与伽达默尔有一致之处。所不同的则是,伽达默尔主要是从历史与现实相统一的立场出发揭示艺术文本意义的这种开放性特征的,而哈特曼则侧重于从语言学的角度根据语言的多义性特征以及作者创作的具体特点来揭示艺术文本的开放性特征。

另一方面,哈特曼还从艺术文本的相互依赖性中揭示艺术文本意义不确定性的根源。他指出:"艺术依赖于其他的艺术,也依赖于批评,同时艺术被它们所修改。"[2] 而就批评家来说,他则明确承认他对于先前的词语的依赖,认为其他文本也可以回答他在探讨特定文本意义时提出的问题。这样,艺术文本既然依赖别的艺术,又依赖批评家,那么在探寻其意义时,就不能不考虑到这两者对于它本身的影响,正是这种影响使得它的意义复杂多样化了。这里,哈特曼实际上已进入了解构主义的一个重要概念:"互文性"。这一概念表明,作品的意义并不是由作者加以限定的,它的意义只能永无止境地在文本之外去追索。一文本与其他种种文本实际上是互为文本的,即它是其他文本的吸收和转化。正因为这样,艺术文本在哈特曼那里就是"一种持久的变项",对于其意义的把握需要几代人的理解。

把文学批评作为文学文本来看待,这是哈特曼美学理论的一个基本观点。他大声疾呼:文学批评也是一种文本,它属于文本世界,与文学文本并无本质的差别。他指出:"如果对批评加以细读,在它对于文学的关系中,把它看作是与文学共生的,而不

---

① 伽达默尔:《真理与方法》,1975 年英文版第 336 页。

② 《荒野中的批评》第九章。

是寄生于文学之上的，那么这就会使我把目光转向过去的丰富多彩的批评。"[1] 他反复强调，"应当把批评看作是在文学之内，而不是在文学之外"[2]。

把文学批评看作是一种文学，强调批评与文学的同一性，理由何在呢？哈特曼认为，首先，批评不仅仅是被动地阐释文学文本，而是与文学作品一样，具有创造性。文学批评不应当在文学世界中处于二流的地位，仅仅具有非创造的和附属的功能，"因为所有的批评都必定需要一种再思考，这种再思考本身就是创造性的，其他的人也认为它是创造性的：在研究和生活的每一个方面，这种再思考是一种对于非真实的事物在存在和对于关于存在的虚构的一种细察"[3]。显然，正是具有创造性这一基本特征，把批评与文学相沟通，使两者处于同一领域之中。

其次，批评与文学作品一样，可以具有打动情感的性质。理论家们普遍认为，文学作品包含丰富的情感，具有打动读者情感的作用。哈特曼则进一步指出，文学批评同样也可以具有这一特点。他认为艾略特的《神圣的丛林》就是一个典型的例子。在该书中，艾略特充满热情地阐述了批评和诗对于宗教的关系问题，而这些论述本身又是十分感人的，因为它们和艾略特本人的经历密切相关。

文学批评之所以作为文学，另一个理由在于批评和文学本质上并没有第一手作品和第二手作品之间的差别。人们之所以把两者严格地区分开来，并把批评剔除出文学的疆域之外，那是由于他们把文学理解得太狭隘了。在哈特曼看来，德里达的《格拉斯》、罗朗·巴特的《一个热恋者的演说》都十分雄辩地证明，

---

①②③《荒野中的批评》"导论"。

它们都既是文学的文本,又是文学的评论。它们属于"文学"的领域而不属于纯"批评"的作品。因此,不能把文学的概念弄得太狭窄了。

哈特曼还认为,就文学事实来看,批评与文学也是统一的,两者属于同一领域。一方面,"在艺术家的劳动中,批评活动在一种与创作的统一中,找到了它的最高的、它的真正的实现"。另一方面,"创作和批评的这种融合正在当代批评家的作品中产生"了。[①]在哈特曼看来,批评与文学的统一在随笔中特别明显地表现出来。随笔既具有作为评论的诸功能,同时它又是作为一种文学作品而呈现在读者的面前。这就表明,批评的纯理论的手段现在正在运用自己作为文学文本的力量,而不仅仅只是在说明或具体化现存的文学文本。因此,承认作为文学的文学批评,这既不是以损害创造性的作品为条件的批评的膨胀,也不是把批评与文学随意地混合起来。显然,文学批评正在创造着它自己的文本。

批评也是文学的另一个理由在于,批评与文学的其他形式一样,具有同样的社会背景,从心理学的角度来看,批评和虚构都是人类心灵的习俗。因此,人们并不能预言创造精神可能在哪里显现自身。将来的一代人很可能把自从阿诺德时代起就写下的文学批评看作像那个时代的诗歌和小说一样有趣。这是因为,批评也在写作自己的文本。因此,当我们对于文学的理解不那么狭隘时,就会看到,像弗洛伊德的《梦的解析》、基督教的经典《圣经》这样的作品都可以被作为一种文学作品来看待。文学与批评的交融、统一并不是孤立的现象,在其他艺术领域中同样也存在着。比如,瓦莱里曾指出,达·芬奇就是一位批评家——艺术家,

① 《荒野中的批评》第八章。

或者是一位科学家——艺术家，他的每一幅绘画作品同时也是一种构图的哲学。

把批评作为文学看待，充分反映了哈特曼解构主义美学理论彻底性的一面，这样，不仅在文学语言、文学文本中，其含义是可以转换、变动不居的，而且在文体方面，不同的文体也是可以转换、相互包容的。这既是哈特曼的一个别出心裁的见解，又是对于文学领域中一些特殊样式，如随笔的基本特征的概括。这种概括有其合理性，因为它准确地揭示了随笔等文学样式所具有的融批评和文学表现于一体的基本特征，同时也看到了文学批评作品所具有的文学作品的某些重要特征，有力地反对了把文学批评与文学创作绝对割裂开来的错误观点。然而，把一切批评作品都看作文学作品，看不到两者之间的某些根本区别，那就难免以偏概全，失之片面了。

在过去的三十年中，英美批评传统与欧洲大陆批评传统之间的相互抵触在文学研究中带来了深刻的迷惑，造成了一种批评的"荒野"。英美批评，尤其是新批评派的谨严造成了许多条条框框，限制了批评的范围和创造力。它把批评附属于学术的和形式主义的目的，阻止批评与哲学思维的接近。哈特曼深刻地感受到英美实用批评与大陆哲学批评之间的巨大鸿沟，并企图弥合这一鸿沟。

英美实用批评和大陆哲学批评是两种不同的批评传统。哈特曼问道："在哲学的批评和实用的批评之间存在着一条鸿沟，为什么前者会在大陆繁荣，而后者则被孤立在英国和美国的教授们的著作中？"[1] 盛行于英美的实用批评与在欧洲大陆上占据

---

① 《荒野中的批评》"导论"。

主导地位的哲学批评之间的区别是明显的:只要把阿诺德放在尼采旁边,或者把艾略特、瑞恰兹和利维斯放在卢卡契、本雅明和瓦莱里旁边,那么他们之间的差别是显而易见的。哈特曼指出,哲学批评在席勒、费希特、谢林和许莱格尔兄弟的著作中获得了最初的繁荣,它主要是在一种德国模式中发展的。在哲学批评中,智慧和神秘被结合在一起。它的最独特的特征是沉思和细读之间的困难的结盟。大陆批评注重的是概念的演绎。相比而言,英美实用批评则注重阐述的简约,强调细读。

两种批评传统之间有着重大的差异,它们有着各自的优点。比如,大陆哲学批评注重概念的演绎,推理的严密。就哲学批评而言,的确包含了许多实用批评所缺乏的优点,特别是它的深刻性和理论性。例如,在英国要找到一种像卡尔·雅斯贝尔斯论述谢林的著作那样深刻的哲学批评是不可能的。而萨特对热奈特和福楼拜的评论则包含了一种对于哲学的、社会的和文学的观点的有力综合。而实用批评则以对于文学作品的缜密分析见长。同时,两者也都具有各自的缺点。大陆哲学批评传统对作品分析略嫌粗略,而英美实用批评传统则又过于琐细和褊狭。

在英美实用批评中,包含着一种对于理论的抵制的倾向,而这一点实际上包含着对于从非英语国家或者从其他研究领域、特别是社会科学中引进的观念的抵制。而这一点恰恰是造成英美实用批评的褊狭的原因所在。因此,哈特曼主张实用批评与哲学批评应当相互交流,取长补短。事实上,两种批评传统也不是绝对隔裂的,越过大西洋,不同的观点在流动、交错着。像肯尼思·伯克和埃德蒙·威尔森这样重要的英美批评家保持着与欧洲大陆的联系,即使艾略特也得到了法国学术发展的有力帮助。

实用批评和哲学批评之间的冲突持续了几十年之久。哈特

曼认为，应当结束两者之间的“战争”，把它们结合起来。而作为沟通两种批评传统的中介便是这样一个基本观念，即理论文本也是文本世界的一部分，应当把文学理论看成是文学的一部分。尽管两种不同的批评传统都与特定的文化和社会背景相联系，然而，把两者沟通起来，从而进一步推动批评的繁荣是可能的，对此，哈特曼寄予了厚望。

第五节　文学解构主义

上面我们对从德里达的解构思想到耶鲁学派的解构批评作了简要的评价，下面我们将结合实例，对解构主义文学理论和批评的一般特征和阅读批评模式作进一步论述。

一　解构批评简释

乔纳森·卡勒在《论解构：结构主义之后的理论与批评》一书中，认为德里达解构主义对文学产生的影响，主要是表现在四个方面。首先，它影响了一系列有关文学和文学批评的概念，包括文学本身的概念。其次，它为文学批评提供了新的话题，诸如对在场和不在场这类“二元对立”概念的解构。其三，德里达本人的解构阅读实践，为一个新的读解模式树立了样板。最后，它还影响了人们对文学批评的性质和目标的看法，比如，它显示了结构主义雄心勃勃的理性图式不过是一场白日梦；显示了文本永远是在自相抵牾，没有定解；显示了构建体系的雄心终成泡影之后，批评老老实实地回到阅读和阐释的基本层面上来的必要

等等。

卡勒的体会是不无道理的。德里达无疑是一个极有文学气质的哲学家,在为昔年未完成答辩的博士论文《一篇论文的时间》中他回忆说:"我最恒久的兴趣,那是甚至在我喜欢上哲学之前即已发生的,应当说如若可能的话,是对文学,对叫做文学的那类文字的兴趣。"① 这兴趣足可解释当德里达的影响传入大洋彼岸之后,何以尤其在文学界一路走红的原因。

就文学本身的地位而言,可以毫不夸张地说,经过德里达的引申,它业已不是比历史,而是比哲学本身更有哲学意味了。历史上文学作为哲学的对立面,是被挡在了"日常语言"之外。修辞性、虚构性被视为文学的基本特征。在文学中语言变得自由了,可以恣意游戏而不用承担责任,这用英国言语行为理论哲学家J·L·奥斯丁的说法,是因为文学使用的是一种非真亦非假,故而只是"不认真"而已的语言,只须把它悬搁起来,不使染指哲学话语的纯洁性,便也无妨。但是解构主义的文本理论既出,这个局面实际上是被颠倒了过来:文学向无限播撒的"异延"性质,致使"认真"的话语如哲学反倒成了仿佛无稽之谈的诗的一个分支。这如海德格尔日常语言是一首被用竭了的诗的比喻,真理便成了其虚构性被人忘却的虚构故事。由此观之,文学便成了历史、哲学等等其他一切话语形式皆从中而出的"原型文学"。德里达意味深长地转引过象征主义诗人瓦莱里的一段话:"如若我们摆脱习惯的思想方法,而就知识领域现状来看,不难发现,由它的产品即文字所界定的哲学,客观上是文学的一个特殊的例子。"② 瓦莱里接着

① 见蒙特伏瓦编《今日法国哲学》第35页,伦敦1983年。

② 见德里达《哲学的边缘》第29页,芝加哥1982年。

说，哲学的定位绝不能离诗太远。这实际上已把哲学当做文学的分支和派生物了。

另外，关于解构主义对文学批评的性质和目标发生的影响，也许与结构主义的阅读模式作一比较，更有助于说明问题。希利斯·米勒在他为解构主义作辩的《斯蒂文斯的石头和作为治疗术的批评》一文中，把批评家分成两种类型：其一是苏格拉底式的"敏慎型"（canny）；其二是狄俄尼索斯式的"盲乱型"（uncanny），这大致也是结构主义与后结构主义的分野。推究其中的差异，米勒说，在于前一派批评家言必称科学，相信约定俗成的方法、给定的事件和可予测量的结果，随语言的科学知识不断成熟，最终可引导人们发现文学研究中的理性秩序。而另一方面，盲乱型批评家并不是放浪形骸、百无禁忌地鄙视理性。就一个问题的论证过程而言，米勒指出事实上没有谁比德·曼更严密、更见出理性。但是德·曼也好，德里达也好，其逻辑线索依然是把人引入漫无逻辑可言的云里雾里，让人不知所云，砰然碰壁而归。然而正当逻辑无能为力之际，恰是洞察文学和语言的真谛之时。

假如希利斯·米勒的两分法能够成立，与重归实证的结构主义批评相比较，解构批评是以割断科学梦，致力于阐释、阐释再阐释而重归了细读。新批评也强调细读。但是解构批评不再似新批评以文本中的反讽、悖论等等修辞上的特征为依据，来证明作品内涵的丰富性，相反是以其人之道反治其人之身的典型的德里达作风，殚思竭虑从文本的意指结构中抽取出互为冲突的力量来。就这一解构的过程具有面向无穷的开放性而言，这意味着：第一，一切文本都不具有确定意义；第二，一个本文虽然有可能指涉其他文本，然而它绝不指涉文本之外的任何事物；第

三,一个文本的同样合理的各种阐释,可能会互不相容,甚至毫无共通之处;第四,由于文本并不反映作者的意识状态,故而从任何意义上言,文本均不成为作者与读者之间的"交流";第五,批评家的使命因此不在于解释本文意指何物,而在于考虑怎样把文本铸入一个新的文本。

很显然,上面五点作为解构批评一般特征的一个勾勒,其一刀切断作者与作品的联系,鼓吹文本的意义没有可能得到确证的立场,很难摆脱形式主义之责。耐人寻味的是英国批评家伯纳德·哈里生在《解构德里达》(1985)一文中,却从另一种角度为德里达的非理性主义作了辩护,认为上述形式主义之责原是一种误解,或者说它恰恰是被德里达批判的那一类逻各斯中心主义的产物。

哈里生从两个方面作了解释。其一,他认为德里达应被视为在劝人不必耿耿于"现实主义"和"形式主义"之间的分界,以前者为引导人直接接触现实的洛克式的白板,以后者为与真实格格不入的滥用修辞的自由游戏。进而文分两类:前者有《克拉丽莎》、《儿子与情人》,后者有《项狄传》、《到灯塔去》等等。而文本的符号性质即播撒开去漫无边际的解构性质,其实是没有哪一种文本可以幸免的。所以不妨认同这样一种意义模式:如果说意义生成于文本内部,那么文本自身即是意义中全部"现实"的载体。因此,如读《项狄传》,其间的修辞手段固然是光怪陆离,但读者并不因而忘却作者斯坦恩和他的世界,相反是在修辞之中而非之后,来面对那个被扑朔迷离地变形,但是同样可以被扑朔迷离地认知的世界。哈里生认为这一理解更切近德里达的原意,虽然在我们看来更像是给解构主义披上了一件传统的外衣。

其二,德里达被认为是在倡导一种主动的、积极的阅读模

式，而这一模式早已为许多批评家，特别是美国的批评家心领神会，把它看作针对新批评刻意追求一种终极、权威阐释的反平衡。哈里生认为问题主要在于这一主动的、积极的解构主义风格经常被误解为随心所欲的主观性，与据信是忠实照录对象的“客观”批评形成对照。比方说，文本的意义既然不是现实世界中任何一种语言外部的意义所能控制，意义便势将成为读者任意专断的意向和目的的产物。然而这任意专断的意向和目的，岂不同样是现实世界中语言外部的一种意义结构？这可见所谓主观和客观两种立场之间的分界，其实并不是那样清楚明白的。

要之，德里达毫不妥协的反逻各斯中心主义的立场，本身显然也难以跳出逻各斯中心主义的传统。《立场》中德里达埋怨说，他所谴责的东西，反过来也被人用在他自己的身上，就像人先是抢占住他的位置，然后才同他展开批评讨论。对此德里达辩白说，解构主义的阅读孜孜不倦于把文本的多重结构和意义走向铸入一个新语境的做法，最终有助于把阅读的中心从读者移到文本上来。阅读中的作者中心论早已被消解了，这不必赘叙。以读者为中心，则无非出现两种局面：一是以读者为高高在上的认知主体，坚信关于文本的知识终可被穷尽，这是德里达不遗余力予以攻击的一个目标；二是赋予读者无限的阐释权利，使之成为意义的最终源泉，由此导致的天马行空、漫无边际的批评，则被认为是解构主义本身酿出的一个恶果，但德里达等并不承认这一点。

德里达本人多次强调应以文本为阅读和批评的中心，因此解构式阅读和批评理应是读者与文本之间的一种双向交流，读者所关心的问题每每可以见于文本之中，其结果也每每是殊难预料，乃至读者和批评家反过来常会有一种被文本所“读”的感

觉,而不是读者单向的胡思乱想。一个有名的例子是德·曼昔年的学生、美国女批评家巴巴拉·琼生《麦尔维尔的拳头:处决比利·巴德》一文中对麦尔维尔著名小说《比利·巴德》的精彩分析。巴巴拉·琼生发现小说中传统分别被视为善和恶的化身的比利和克拉加特两人,正是体现了分别追求字面义和反讽义的两种批评立场,而这两种批评立场又最终为文本本身,具体说是小说同名主人公打出的那一拳所挫。巴巴拉·琼生的批评视角当然是解构主义的,因为她要说明的是文本没有一个确定的意义,但是她把每一种批评立场反馈入文本,继而论证它们如何为文本本身所否定的程序和方法,无论在显示批评的客观性和文本交流的双向性或对假设作小心求证的努力等方面都令人赞佩。可见解构批评不是异想天开、随心所欲式的阐释,它同样需要辛勤的劳动和思考,只是不再做搜索规律,举一反三的科学梦罢了。

二 诗无定解:批评举例

解构主义鼓吹用文学象征的多元性来替代传统哲学象征的一元性,这反而导致对后工业社会中诗和文学的有力辩护。解构批评在此意义上就不但不是一种取消主义,相反成为当代文论中通过走极端形式的重新界说,来维护文学独特地位的一种相当积极的批评模式。下面试举一个批评实例来说明。

美国解构主义批评家丹尼斯·道诺霍 1980 年在《纽约书评》上发表了一篇题为《解构解构》的文章,分析了美国诗人罗伯特·弗洛斯特如下一首小诗:

与夜相识

我是一个与夜相识的人。
我曾雨中踱步——雨中回。
我曾走到街灯渺灭的地方。

我曾俯视最凄凉的小巷。
我曾路过巡夜的更夫
低垂双目，不愿解释。

我曾立定让脚步声停息
当远远地传来一声呜咽
从邻街飞渡过重重屋宇，

但不是唤我回转不是告别；
再往前在那缥缈的空中
有一架明亮的钟倚着天穹

报知时间非错也并非对。
我是一个与夜相识的人。

道诺霍区分了这首诗的两种读法：正统读法和解构读法。按正统读法，读者会一路追随叙说人的情感，会体会到诗中“我”一词表达的不容置疑的肯定语气，“相识”一词所体现的知识的精确程度，以及“相识”的明确性和它的对象“夜”的含混性之间的关系等等。总之是读其诗如见其人，这一定程度上也是新批评的读诗模式。但如果换一个解构主义的读者，则完全不同了，首先他会

来质疑第一行中的“我”一词:“我”意味着笛卡儿的“我思故我在”吗?它意味着必然存在一个叙说人,甚至是存在于这“我”字之先吗?这就使问题复杂起来。不仅如此,这个读者还会问他自己,第一行中斩钉截铁的第一人称“我”一下子滑到含糊其辞的第三人称“人”一词,是否诗人故弄玄虚,在玩障眼戏法,以便为晦暗不明的“夜”的闪离打下埋伏?或者,它只是适如其分地坦白了对“我”之确凿性的疑虑?道诺霍说,这个解构主义读者随后通读全诗时,会来细细咀嚼诗人与他的语言关系之中的每一个盲点,从而来批驳诗人自以为模仿一种语态,就可以实证一种存在的错误自信。毕竟印刷的语词是作为白纸黑字给出,读者须把它们转化为有声的符号,进而掺入个人的感受来作理解。这样读者读到的东西,自然就会与诗人的本意面目全非。

耐人寻味的是,道诺霍的上述解构主义读法,在另一些解构批评看来,被认为不是正宗的解构读法。澳大利亚批评家霍华德·费尔珀林《超越解构:文学理论的运用和滥用》一书中,就称道诺霍固然是呼应了解构批评一些“离经叛道”的特征,如主体的消解、作者权威的死亡、文字率先攫住读者视线等等,但是它却没有为作品重新勾勒出一个形象来!另外在“我”一词上倾注那么大功夫,似也没有必要,因为时至今日,只有最天真的读者才会把叙说人等同于作者或哪个具体人物,才会把诗看作诗人的宣言。至于解构主义视文学为白纸上面的印刷符号,据费尔珀林说,其用意不在于取消文本,而在于重新确立文本的意义走向。因为传统的阅读模式太坐享其成:它一目了然看出意义,然后把它圈定起来,便草草收兵,实际上充其量只接触到意义的皮毛和幻相。而文本的意义永远是存在于阅读、阐释、批评之中。它是动态的。费尔珀林用了一个譬喻来说明:解构批评不同于破坏

式批评，正如中子弹不同于氢弹。中子弹轰炸过后文本的构成部件依然完好，可以从容搭起新的构架。所以解构之后生命依然存在。费尔珀林的这一类看法，不失为解构批评中最为乐观的一种。

弗洛斯特这首诗的正宗的解构批评又为何物？费尔珀林说这要看由谁来读。他一一猜测了德里达和"耶鲁学派"四位主将将会怎样来读这首看起来太为平常的小诗。重点猜测了德里达和德·曼的读解方式。

首先，费尔珀林猜度德里达也许会把目光转向奥地利诗人里尔克和美国诗人斯蒂文斯，也许会把他们的诗并置打印出来，把自己的评论写在页边或写进脚注，也许会利用文字游戏来进一步申张这首诗的文本性："最后，背着所有这些双关语和踪迹的重负，他会消失在黑格尔和尼采之间的互文间隙里，只为在遥远的胡塞尔一端重又冒出头来。他甚至不无可能把他的批评播在诗行中间，或者干脆写出后打上叉叉，把它们置于删除号下，以便使它们在陈说的同时又消抹自身。"[1] 这恐怕同漫画也相差无几了。

其次，费尔珀林又假设了德·曼的阅读模式。他说，对于德·曼，这首诗同样将是提出了一个语言问题，而且这语言问题从根本上说将是一个修辞学的问题：究竟应当从字面义还是比喻义来读解这诗？就诗中的"夜"一词来说，费尔珀林指出，事实上对这诗的任何一种读法，都会在一定程度上读出比喻义来，更不用谈"呜咽"，以及报知时间不对也不错的那架"明亮的钟"的

---

① 霍华德·费尔珀林：《超越解构：文学理论的运用和滥用》，第120页，牛津1985年。

象外之意。不论"夜"被理解为可怖的夜幕下的城市、宗教意义上的灵魂的暗夜,或者哪一种痛苦的内省心理,很显然它们都超越了一次城中散步的实际经验。可见在诗里能指和所指之间的关系有极大的游移性,故而需要求诸一种法则、一种逻辑,来说明语言符号偏离本义的游移活动。这个法则就是语言的比喻性。

费尔珀林对德·曼和德里达的阅读模式作了解释。他说,字面义与比喻义的界线又在何处?一个句子有可能纯粹按照它的字面义来读吗?回答恐怕只能是否定的。或者说,语言中只有比喻义和修辞义的不同表现形式,而这形式又是一环接一环延伸下去,永远没有止境。这就是德里达所说的意义的"异延"。再看德里达可能把它的评论穿插写在诗行中间,甚至删除号之下的猜测,假如文本本身已有如是动作,又当何论?这是说,不管是坐享其成的正读还是刻意挑剔的误读模式,都可在文本之中找出底本来。就《与夜相识》这首诗而言,费尔珀林发现可以见出其他一些诗的踪迹。这些踪迹不再是孤立的、过去的诗文,而是被弗洛斯特的诗同时写出又抹去,存在于这诗的听觉范域之中。如诗中的"我"一词,同时唤起了但丁《神曲》中于人生中途迷路的"我",后者同样是相识了地狱之城的漫漫黑夜;同时唤起了威廉·布莱克《伦敦》一诗中的"我",同样是一个苦夜中踟蹰街头的行人……这些于阅读的同时诉诸听觉的诗文是本文与读者、文字与言语的合璧。它们被写在原诗的字里行间,就像原诗被写在这些诗文的字里行间,两者是相互渗透,难分难解的。意义在这互文性中,因而也呈现出头绪纷繁的多元性来。应当说,费尔珀林的上述阐释,是把握了解构批评的要义的,对于人们理解解构批评的性质特点是有意义的。

但是,也应指出,解构批评在实践中并非畅行无阻的。因为

首先，解构批评主张一切反传统而行之，但实际生活中新与旧、传统与更新等很少呈现非此即彼的二元对立关系。其次，解构主义针对字面义高扬隐喻义、针对“权威的”定解鼓励离经叛道的新解，这个“度”很难把握，因为对文本、尤其是对文学文本的理解，从来就是见仁见智，众说纷呈，所谓“一千个读者便有一千个哈姆雷特”的说法，便可证明文学本来就很少存在一成不变的“权威的”阐释；其实其他文本也一样。再次，对某一文本的任何一种有一定基础的理解，事实上都极少停留在字面义的理解上，而必然渗透了其他文本的回响，所谓字面义和比喻义之间或异或同的关系，其实比德里达所说的要微妙复杂得多。德里达把意义的确证派定给他不屑一顾的字面义，把自由游戏派定给他鼎力鼓吹的隐喻义，从而鼓励离开文本作没有边际的层层联想的做法，反而会对批评实践中产生误导。因为寻求意义永远是批评阅读的一个目的，哪怕这意义是相对的、不稳定的。而解构批评本身，尽管它把自己说得玄之又玄，也无非是换一个角度阐释一种新的意义而已。完全消解意义，实际上把解构批评自身置于被解构的尴尬境地。

三　艾伯拉姆斯对解构主义的质疑

M·H·艾伯拉姆斯是美国当代著名文论家，他探讨浪漫主义文评的《镜与灯》(1953) 蜚声西方批评界，现为英美文学批评界德高望重的前辈。从七十年代后半叶起，艾伯拉姆斯写了一系列文章，与解构主义代表人物论战，其中尤以 1977 年发表的《解构的安琪儿》一文，被认为是传统阵营反击解构主义的一个经典，它对解构主义批评模式的负面效应作了较深入的剖析。

《解构的安琪儿》一文的源起是这样的：艾伯拉姆斯1971年出版了《自然的超自然主义》一书，次年希利斯·米勒发表题为《传统与差异》的书评，称《自然的超自然主义》是现代人本主义传统中的一个范式，而此一传统本身的一整套前提和程序是大可质疑的。继有批评家韦恩·布思作文反驳米勒。艾伯拉姆斯的《解构的安琪儿》，则为针对米勒上述发难的第二个答复。全文大体可分为三个部分，其一是作者为他的人文主义传统立场辩护，其二为驳斥德里达，其三为反驳希利斯·米勒。引人注目的是这篇文章的第一和第二部分。

在该文中，艾伯拉姆斯相当系统地阐述了自己的立场，表示他并不反对多元化，多元性不但合情合理，而且于理解文学史和文化史是一个必然的结果。但问题在于解构批评的原则已经超过了多元化的极限，致使文学和文化史中的任何内容，统统成了一个问号。假如这仅仅事关一本书，倒也罢了。但米勒对《自然的超自然主义》的攻击连带捎上了整个人文主义传统，这就有必要认真来做一番讨论了。

艾伯拉姆斯强调他的立场是立足于米勒予以攻击的三个前提：

第一，历史的基础物质是书写的文本，作者虽然偶尔有例外，大体是利用他们所使用的语言所具有的各种规范和可能性，来言说明确的内容，并且假定有能力的读者，就他们使用同一种语言而言，能够理解作者所说的话。

第二，史学家们在大多数情况下，不但能够解释他们引用的文字意指什么，同样也能解释这些文字的作者写下它们的时候，意指什么。由于史学家和作者使用的是同一种语言，前者的阐释倘若在理，大致便能吻合作者的意向。

第三，史学家把他的阐释公布于众，是期望专门家读者对同一段话语的阐释，与他自己的阐释大致相仿，从而印证他的阐释的“客观性”。作者预见到对他的阐释中有一部分将被证明是误解，但这类误解若被限制在一定范围，于他的历史观将无损大雅。但是，误解如果成为主流，他的著作便不再是历史，而成为一种历史的虚构。

艾伯拉姆斯阐释立场的上述三个前提，虽然并非无瑕可击，尤其是前提之二实际上依然未超出作者的意图为意义准绳的传统读解模式，但是，如果像解构主义那样把一切理解都看成与作者的意图全然无关，似更难成立。艾伯拉姆斯并未把文本意义仅仅归结为作者意图，也不认为一个文本只有一个明确的意义，对它只能作一种阐释。他为自己辩护说，他从来就没有说过他的阐释，是穷尽了文本的一切意义，所以米勒攻击他主张一个文学或哲学的文本，只有一个明确的意义，委实是一种误解。同时，他坚决否认米勒所认定的他的语言理论是一种变相的模仿理论，是反映现实的一面镜子的说法，他认为这是受了德里达的影响，因为德里达断定关于语言的看法，凡不在解构主义的模式之内，便一定是种模仿论。这当然是错误的。艾伯拉姆斯认为他的语言观主要是功能的和实用的：“语言，不论它是口说的还是书写的，是运用各种言语行为来完成人类形形色色的各种目的。在这许多目的之中，只有其一是宣示某物的某种状态，而且这一语言的宣示并不是反映，而是把人直接引向那状态中的某些特定的方面。”[1] 这一观点，应当说早在他五十年代的《镜与灯》中，即已初

① 艾伯拉姆斯：《解构的安琪儿》，见 R·戴维斯编《当代文学批评》第 430 页，纽约 1986 年。

见端倪了。

艾伯拉姆斯因而认为他与米勒分歧的焦点,不在于承认不承认对一个文本可以有多种不同的阐释,而在于米勒完全否认有"正确"的阐释。他认为这是受了尼采虚无主义思想的影响,他指出米勒和德里达都是在尼采的庇护下写作,是效法尼采《权力意志》所宣扬的把意义输入一个原本并无意义的文本。如米勒以肯定态度引了尼采的话:阐释本身是一种手段,它使人成为一件事物的主人。艾伯拉姆斯认为,如此弃文本于不顾,仅以读者的权力意志来解释文本,暴露出解构主义的任意性和主观性。

在该文中,艾伯拉姆斯层层深入地"解构"了德里达的语言哲学。

他首先分析了德里达的语言观与现代哲学和文学中以"语言论转向"命名的语言探索热情的不同,指出:第一,德里达与法国的结构主义一样,是把理论探索的重心从语言移向"文字",即书写的或印刷的文本;第二,德里达是用一种异乎寻常的狭窄目光,来看待文本,即无须考虑它的作者是谁,无须考虑它同外部世界的关系,以直接诉诸视觉的"白纸黑字"为本文的全部内涵。这意味着阅读的终点就是白纸上面的黑色标记,埋伏在这标记之后的想象、虚构、形而上或形而下的世界,统统消失无踪了。自然文字是有它自己的游戏,于是有诸如"边缘"、"重复"、"异延"、"空间"等等典型的德里达式的术语来把这些黑些的标记分割又重新组合。艾伯拉姆斯指出,这是一种"文字中心"的阅读模式(文字当然是就德里达白纸黑字的专门含义而言)。

接着,艾伯拉姆斯指出,德里达这个"文字中心"模式的要害在于在比赛还未开始,就迫不及待地推出了游戏。他这里指的是德里达关于一切语言行为就其根本上说"都先已是一种文本"的

著名观点。在德里达看来，作者的意识和意图，无论以何种形式出现，均被视为语言生成的一种虚设构架而在解构的利刃下分崩离析了。艾伯拉姆斯对此表示坚决反对，指出，作者在德里达那里不过是位居文本首尾的一个更多的符号而已，而文本，不过是依据某个签名的所有权而被认同的作品。假如说这一点德里达还多少继承了结构主义的传统，那么句法，这个意指序列中语词的组构原则，一个曾经被结构主义批评奉若至宝的基本法则，则显然被德里达抛到九霄云外了。

艾伯拉姆斯对"异延"、"踪迹"一类德里达式的术语也作了分析。他指出，德里达的"异延"概念不同于索绪尔，它不是指此物和彼物之间的差异，而是指差异自身的差异。所以它是一个动态的概念，来补充文本的静态的构成，在似乎是静止不动的白纸黑字之间，搅起了永无宁息的轩然大波。于是又有了"踪迹"，它在又不在，叫人无从理解，最终是叫文本变得殊难把握。一个能指当初由"差异"生成的意指功能，在阅读的时刻已成一种"踪迹"，而且在将来也永远只是这海市蜃楼般不可捉摸的踪迹。他转引了德里达《异延》一文中关于踪迹是在呈现自身的同时又消抹了自身的说法，接着指出：这意味着任何一种界说符号意指功能的企图，都被无限止地延宕了下来，只能成为阐释者用一批符号对另一批符号的替代，而令作品的明确的意义，终成镜中之花、水中之月。

艾伯拉姆斯进而指出，德里达得出的文无定解的结论，其论证的方式同样是有赖于一种本原、一种基础，而且这本原和基础同样是"目的论的"，只不过是换了一个文字中心的前提。对此，他使用了一个回音室的比喻：

> 由此我们到达如前所述的结论。德里达的文本密室是一个全封闭的回音室,其间意义被化解成一种无穷尽的言语模仿,一种从符号到符号的纵横交错的反响,这些符号似幽灵般渺无踪影,不是源出任何声音,不具有任何人的意向,什么也不意指,只是在真空中跳荡。[1]

这个譬喻被公认为是对解构主义的最为严厉的批评。它揭露了解构主义抛弃对语言的日常读法、听法和理解方式,一头钻进这形似真空的回音室里,来认同其间符号鬼魂般的自由游戏的真相,艾伯拉姆斯认为这就是解构主义的要害所在。

对于希利斯·米勒在当代批评家中作苏格拉底式和狄俄尼索斯式的划分,艾伯拉姆斯也极不以为然,认为米勒本人作为一个"盲乱型"的批评家,当他像德里达一样,把文本看成"白纸黑字"之时,也只能是在意义渺无终极的自由游戏中解构自身。但究竟怎样来看待这个神鬼莫测的解构世界?正是在这里,艾伯拉姆斯道出了《解构的安琪儿》篇名的由来。安琪儿的典故出自十八世纪英国诗人威廉·布莱克的名作《天堂和地狱的婚姻》。是时布莱克讲到他和安琪儿摸索良久,走进一个曲折幽深的山洞,在安琪儿的指点下,布莱克看到了地狱:一个可怖的无底深渊,当中有一个太阳,阴森森却放着光芒,太阳周围是熊熊燃烧的火焰带,上有庞大的蜘蛛旋转不停。然而布莱克说,他的朋友安琪儿离开须臾,眼前这恶梦般的景象便消失无踪了。他发现自己是坐在河岸边,在月光下听一位歌手弹琴唱歌。安琪儿非常奇怪诗人何以转眼便逃了出来,布莱克答道:我们方才所见的一切,全

---

① 见戴维斯编《当代文学批评》第433页,纽约1986年。

是仗着你的形而上学呀。

翻出这个典故，艾伯拉姆斯的用意是显而易见的：地狱即那个无底的深渊便是德里达的文本世界；而无中生有地把平静的客观世界描画成穷凶极恶模样的安琪儿，便是德里达和希利斯·米勒一辈解构主义批评家。

当然，对艾伯拉姆斯与德里达、米勒等人的这场论战作简单的是非判断是不可取的。艾伯拉姆斯本人也表示愿与对手对话。其实，艾伯拉姆斯对文字的看法，也较德里达攻击的逻各斯中心主义要实际、通达得多，如他指出的，在文字的理解中，事实上常较言语的理解更要透彻，因为印刷的符号可赋予说话人飞掠而过的语词以一个恒定的对应形式，从而突破时空的限制，让人一读再读，直到满意即自度大致把握了作者的要义为止。这已不同于卢梭和索绪尔推崇言语、贬抑文字的传统态度，因而有与解构主义对话的条件。艾伯拉姆斯预言他和希利斯·米勒的分歧将会延续下去，但是如果双方致力于读懂对方的话，将有可能达成一种更好的相互理解。

事实证明他们这场对话非常有意义。意义不仅在于艾伯拉姆斯站在两方文艺复兴以来人文主义传统的立场上，对德里达解构主义急于破坏传统，却又无以摆脱传统的困境作了十分形象的揭露，还在于它同时也暴露了传统立场自身一些致命的薄弱环节。传统立场不等于传统本身。传统作为历久弥新的文化现象，本身具有可变性和可塑性的基本性质，故而传统的对立面反传统，亦未尝不能成为传统本身的一个组成部分。因而，传统的精华在于变革而不在于固步自封。这样来看，艾伯拉姆斯之坚持以作者的意向为作品阐释的权威意义，坚持作者为对作品拥有全权的“父亲”的传统主义观点也存在某种片面和保守的局

限性。

后结构主义、特别是解构主义,不同于以往的思潮,它是以颠覆、破坏的面貌崛起在西方思想界的。它是对现有一切文学、美学理论的重新思考,是对一切文学批评的批评,其理论影响已经越来越不容忽视。其中,德里达关于语言之外不存在独立的思想,语言功能需要广泛凭借差异原理以及颠倒文学理论关于作家——作品的传统观念等诸多论述,罗朗·巴特有关故事的主体不是叙述者而是作为母体的结构等论述,以及耶鲁学派在文学批评中对解构主义的应用和发展,无疑都具有发人深思的价值。解构主义的理论贡献主要有以下几点。

第一,虽然解构主义并不承认自己是一种哲学理论,但它从分解语词的能指与所指对应关系入手,完全推翻了逻各斯中心主义或语音中心主义,从而从根本上动摇了全部传统哲学赖以安身立命的始源范畴的语言学基础,如柏拉图的"理式"、亚里士多德的"形式"、普洛丁的"太一"或"神"、斯宾诺莎的"实体"、康德的"物自体"、费希特的"自我"、谢林的"同一"、黑格尔的"绝对精神"、叔本华的"意志"……所有这些词都不可能是始源的或终极的,所有这些词都没有确切稳定的涵义和所指,所有这些词都可作无穷无尽的分解。用这些词中的任何一个作为某个哲学体系的统辖一切其他概念的最高范畴,终极范畴或始源范畴,都是不可能的。因此,所有这些哲学都是站不住脚的。这无疑是对整个传统哲学——想为世界寻找某个终极根源的全部哲学——的致命打击。在此意义上,解构主义也具有某种反哲学的哲学倾向,至少它可以站立在与哲学同一层次上。所以,它决不限于美学或文学批评范围。

第二,解构主义初次发现了能指之间的互指和无限意指过

程，也发现了文本的无始源性和开放性，以及文本之间的互相依存关系（互文性），这就把一切文本，包括文学文本都看成一个无限开放和永恒变化的运动过程。这个观点是辩证的，从客观上说，任何一个文本的确都处于古往今来无数文本交叉重叠的联系和运动之中，即处在一种文化系统的网络运动之中。同时，揭示了文本的无限开放性，这对说明古今中外一切优秀文学作品的无限生命力或再生力具有重要意义。

第三，与上述本文的特点相应，解构主义的阅读理论也突出了主体的自由和无限性，强调了阅读的创造性，有时甚至把批评性阅读——分解式阅读就看作是写作，看作是按语词的意指规则所进行的文本创造。这与德国的接受美学有某种相似之处。这个观点自有其合理之处，一是与文本的开放性相呼应，分解阅读的无限多样的创造是文本开放性的具体实现，虽然这种实现永无止境；二是肯定了读者阅读的能动性和创造性，也就肯定了主体对自由和无限的追求，这一点是解构主义与传统人道主义的唯一连接点，说明它与传统决裂终究还有不彻底之处；三是把阅读提到与创作同等的高度，甚至高于创作，把批评等同于写作。这是当代对文学“象牙塔”和创作神秘论的又一次巨大冲击，体现了后结构主义理论家企图把文学从少数“天才”手中解放出来，交给普通读者群众的不懈努力。

值得注意的是，我们透过解构主义非理性主义的、怀疑主义的表层，不难看到，这股思潮说到底还是一种政治实践，尽管解构主义理论家们表面上远离政治实践，俨然是埋头于书斋中的学者，但在他们摧毁西方传统思想体系的背后，埋藏的是要彻底摧毁维护西方整个政治结构和社会制度的逻辑体系的决心。这种彻底反传统、反中心、反权威、反社会的超前倾向，表现出后工

业文明时代资产阶级知识分子对抗现存秩序的一种普遍心态。但是,解构主义的缺陷也是十分明显的。

第一,解构主义过分强调隐喻的作用。德里达甚至宣称哲学本身就是一门深刻的隐喻性科学,并且进而认定凡有语言存在的地方就有隐喻。尽管自柏拉图以来,哲学家就把哲学话语与文学话语区别开来,并认为哲学比文学更优越,德里达虽然模糊了两者的界限,但仍不否认哲学的首要性。然而,德里达没有注意到,凡有语言存在的地方就有隐喻这一论断,实际也肯定了哲学本文的隐喻性(因为它必然是用语言在书写),这就意味着,他的努力不仅没有解构哲学,也没有解构文学。此外他们也过分强调修辞性作用,视其为语言的根本特性,从而彻底否定了语言的可靠性,实际上完全否定了语言表达思想和进行交际的作用。由此人们阅读由语言组成的文本,因其处于悬置的、不可确定的状态,这种阅读总是面临无所适从的困境。

第二,解构主义以破坏、怀疑、反抗一切权威的怀疑主义为出发点,以思索现有的一切理论、批判一切现有的批评为己任,并把现存序列先颠倒秩序再进行解构。它否定、推倒一切固有的秩序、界限、权威、中心、框框,把一切都看成流动不息、变幻不定的,这当然包含着深刻的辩证法因素,但连相对的质的稳定性,连区分事物的必要界限、阶段性等也都一概取消了,这又不免陷入相对主义,这种虚无主义和非理性的倾向,最终把解构主义者自己导向逻辑的悖谬。正如卡勒所指出的:"正如德里达对卢梭的阅读使得德·曼用卢梭来认识德里达的误读成为可能,德·曼的解释也将使后来的批评家能够用德里达和卢梭来反对德·曼。"① 他们

① 乔纳森·卡勒:《论解构》,第275页,伦敦1983年。

怀疑颠覆一切的结果，是连自己（包括解构理论）也被怀疑、颠覆了。

八十年代后期，随着耶鲁学派的解体，解构主义美学和批评思潮也落入低谷。但是在欧陆和美国，差不多与后结构主义同时诞生的女权主义批评，却在包括新历史主义和新马克思主义等美学思潮的影响下方兴未艾，并受到越来越多的关注和重视。

第三十章　女权主义批评

女权主义文学批评（feminist literary critism）诞生于本世纪六十年代末七十年代初的欧美，至今仍在继续发展。它是西方女权主义运动高涨并深入到文化、文学领域的成果，因而有着较鲜明的政治倾向。它是以妇女为中心的批评，其研究对象包括妇女形象、女性创作和女性阅读等。它要求以一种女性的视角对文学作品进行全新的读解，对男性文学歪曲妇女形象进行了猛烈批判；它努力发掘不同于男性的女性文学传统，重评文学史；它探讨文学中的女性意识，研究女性特有的写作、表达方式，关注女作家的创作状况；它声讨男性中心主义传统文化对女性创作的压抑，提倡一种女权主义写作。女权主义批评的发展过程中广泛改造和吸收了在当代西方影响很大的新马克思主义、精神分析、解构主义、新历史主义等批评的思路和方法，体现了它的开放性，增强了它对父权中心文化的颠覆性。

女权主义批评大体上分为英美派和法国派。此外，黑人和女同性恋的女性批评，也以独特的内容丰富了女权主义批评。

第一节　女权主义批评的现实背景和思想来源

女权主义批评是与西方妇女解放运动的发展分不开的，特别是本世纪六十年代西方第二次女权运动的高涨，直接引发了女权主义文学批评。

西方妇女解放运动第一次浪潮出现在上世纪后半叶到本世纪初期，以 1920 年至 1928 年美英妇女获得完全的选举权为达到高潮的标志。六十年代后，出现了第二次女权运动。这次女权运动的大背景是法国和西欧的学生造反运动，以及美国的抗议越战的和平运动、黑人的反种族歧视运动和公民权运动。欧美政治斗争的风起云涌，成为这次妇女解放运动的直接导火线。这次女权运动已超越了第一次女权运动争取妇女财产权、选举权的范围和目标，逐步深入到就业、教育、福利和政治、文化各领域，并努力上升到对妇女的本质和文化构成的探讨，“它包括一名妇女应是什么的真正问题，我们的女性气质和特征怎样界定，以及我们怎样重新界定的问题，它包括反对妇女作为供男性消费的性欲对象的战役，反对色情描写、强奸等暴力形式；妇女解放运动关心妇女的教育、福利权利、机会的均等，工资、工作环境选择的自由，妇女有了孩子后的生活、是否要孩子以及什么时候要孩子的权利；关注父权制的压迫方式，它和阶级及种族对妇女的压抑等等”①。显然，这次女权运动的深广度远远超过了第一次。

---

① 见克莉丝·维顿《女权主义实践和后结构主义理论》第 1 页，大不列颠 1987 年。

在这样的社会政治背景下,女权主义批评应运而生。它首先发现了文学创作和文学批评中根深蒂固的男权中心主义的存在,如在作为主流文学的男性文学作品中有大量的性别歧视存在;就是女性作家的作品,多数也受到男性中心话语的控制,从而对之加以批判。女权主义文学批评正是这样依托着争取女权的政治斗争的强大动力而发展起来的,它同时又反过来为女权政治运动提供了独特的思想武器,作出了自己的重要贡献。正如女权主义批评家艾德里娜·里奇所说:"政治观点与人们强调的文学新观点之间呈现一个清晰的动态;没有日益发展的女性主义运动,女性主义的学术运动就不会迈出第一步"①;巴巴拉·史密斯谈到黑人女权主义批评时也说,它"合乎逻辑地起源于黑人女性运动,同时又为参加运动的妇女贡献自己的思想"②。

女权主义批评的形成不仅有当时现实的社会和政治背景,而且也有其文学理论、批评方面自身的思想来源。正如肖瓦尔特所说:"如果说女权主义文学批评是妇女运动的一个女儿,那么它的另一个父母则是古老的父权制的文学批评和理论成果。"③这种思想来源大致来自两个方面。

一是六十年代起西方文学理论、批评发生重大变化和转折,给女权主义批评提供了理论思路和方法上的多方面启示。本世纪二三十年代起,英美等国一直是新批评和其他形式主义批评占主导地位;五六十年代,法国以索绪尔语言学为基础的结构主义理论取代存在主义而盛行。但自六十年代后半期起,新批评和其他形式主义日益捉襟见肘,结构主义也向后结构主义迅速转

①② 《当代女性主义文学批评》,第123、108页,北京大学出版社1992年。

③ 肖瓦尔特编:《新女性主义批评》,第8页,纽约1985年。

变，阐释学及随后的接受美学异军突起，消解了作者、文本的权威，新马克思主义在欧美影响日增。女权主义批评正是在整个文学理论、批评发生这样一种深刻变动的时刻出现的，它顺应了这种变动，多方吸收各派的理论营养，从中获得了有力而多样的思想武器。譬如，一些女权批评家冲破了新批评的形式主义方法，注意吸收被新批评所摒弃的作家生平资料，并重视进行社会学和文化学的分析；对新马克思主义的接受，也帮助她们洞察妇女自身的地位及女性文学与阶级、种族斗争的密切关系；解构主义则为她们消解文学创作和作品中的男女二元对立提供了方法论基础。

二是女权主义批评还继承了一些重要先驱者的理论创造。本世纪前半期，英国的弗吉尼亚·沃尔夫和法国的西蒙·德·波伏娃便是其中最重要的代表。

沃尔夫（1882—1941）是著名的意识流作家。她不但在创作上取得了重大成就，而且为女权主义批评奠定了坚实的基础。她出版于 1929 年的长篇论文《一间自己的屋子》及其他一些文章，以宏大的历史目光和开阔的思想视野，对女性文学进行了一系列深入的思考，给当代女权主义批评以多方面的启迪。(1)她肯定了女性文学有不同于男性文学的独特题材、语言、风格等，并努力寻找妇女自己的文学传统。她追述了十八世纪以来以阿弗拉·贝恩为代表的许多妇女作家长期遭到排斥和遗忘的事实，并以自己的切身体验肯定了这些女前辈所开辟出来的文学道路，从而为妇女文学创作在文学史中争得了一席地盘。这初步体现了对传统男性中心论文学史观的反叛。(2)她明确提出“双性同体”的思想，认为“在我们之中每个人都有两个力量支配一切，一个男性的力量，一个女性的力量。……最正常，最适意的境

况就是在这两个力量一起和谐地生活、精神合作的时候"[1],这种双性和谐合作是文学创作成功的重要保证。这个观点也在一定程度上同男性中心的单一批评标准相对抗,而且也可看作是对性别二元对立进行解构的一种最初尝试。(3)她对妇女创作的考察常常注意从她们的经济地位、社会阅历、文化教养等入手,认为在父权制社会中,不仅广泛的生活经验之门对妇女关闭,而且法律和习俗也严格限制了她们的感情生活,[2] 这是妇女创作难以发展的根本原因。这种社会学批评,既抨击了男权中心社会对妇女创作的压制,又在方法论上直接启发了当代女权主义批评。

西蒙·德·波伏娃(1908—1986)出版于1949年的著作《第二性》,主要讨论妇女的生存状况,后被奉为"女权主义的宝典"。该书上卷深入探讨了女性的生活、地位和种种神话,下卷主要说明当代妇女从少到老的实际生活经历,研究她们的共同身心状况和生存处境,提出:"一个女人之为女人,与其说是'天生'的,不如说是'形成'的。没有任何生理上、心理上或经济上的定命,能决断女人在社会中的地位,而是人类文化整体,产生出这居间于男性与无性中的所谓'女性'。"[3] 这个"女人形成"论无论在观念还是方法上都对后来全世界的女权运动发生了重要影响。该书从存在主义观点出发,对蒙泰朗等五位男性作家笔下的女性形象作了精辟的剖析。波伏娃认为,在蒙泰朗的作品中,男人是超人,女人只是作为低下的参照物来证明男人的高尚,这是

① 《一间自己的屋子》,第121页,三联书店1989年。

② 见《沃尔夫随笔集》,第180页,海天出版社1993年。

③ 《第二性》,第23页,湖南文艺出版社1986年。

一种因果的颠倒；劳伦斯的作品虽在性上肯定了男女的完美结合，但其中男性是引导者，女性只能充当被引导者，这是变相的男性骄傲；在克劳代笔下，女人更接近上帝，但她只是用来拯救男人的工具；布勒东虽对女性竭力赞美，但仍将女人看作男性之外的另一性；司汤达的作品能用更加人性的眼光来看待妇女，但最终女性仍须依附于男性。这样，波伏娃就首次较系统地清算了男性作者的文学作品所虚构的种种“女人的神话”，批评了他们对女性形象的歪曲表现。严格说来，波伏娃的这种分析还只是静态的，但却为后起的女权主义批评提供了极好的范例。

作为先行者，沃尔夫和波伏娃的思想中都还存在不少矛盾，如沃尔夫对妇女作家作品中的性别意识较强略有微词，认为这会损害文学的美学风格；波伏娃有时又用男性的文学批评标准来衡量、评价女性的文学作品；等等。但总的说来，她们在思想观念和批评实践上，都为女权主义批评树立了榜样，开辟了方向。

第二节　英美派女权主义批评

英美派女权主义批评的发展，大致经历了三个阶段。第一阶段是六十年代末到七十年代早期，其代表人物为凯特·米勒特；第二阶段是七十年代中期至八十年代中期，代表人物有卡普兰、英尔斯、吉尔伯特、格巴、肖瓦尔特等人；第三阶段是八十年代中期以后。

凯特·米勒特于六十年代末推出了标志着女权主义批评正式诞生的重要著作《性政治》，该书从男女生理差异出发，重点揭露男性中心文学对女性形象的歪曲，抨击传统的“阳物批评”，进

而批判男性的父权制社会。作者选用文学作品作为性政治分析的依据。全书分为三部分:第一部分性政治,重点揭露在两性关系中,男性拚命维护父权制,控制和支配女性的政治策略和行为,表达了作者对性别之间权力关系的认识;第二部分"历史背景",概述了十九—二十世纪女权斗争及其对手的命运;第三部分"文学上的反映",集中剖析在D·H·劳伦斯、亨利·米勒、诺曼·梅勒和让·热奈特四位作家作品中表现出来的性别权力关系,即大男子主义的性暴力和女性的受压迫、遭损害,并对四位男性作家的"阳物崇拜"态度给予了严厉批评。米勒特主要是从男性作家笔下的女性形象在性别权力关系中所处的受支配、奴役的地位入手,来揭露父权制社会男性控制、支配女性的政治策略,其重要性在于首次引入了一种女性阅读的视角,"我们第一次被要求作为女人去阅读文学作品,而从前,男人们、女人们和博士们,都总是作为男性去阅读文学作品"①。

锡德妮·简尼特·卡普兰1975年发表了《现代英国小说中的女性意识》。作者以本世纪前期英国小说、主要是多罗茜·里查森、沃尔夫等女性小说为研究对象,考察了其中女性意识的觉醒,并揭示了女性小说发展同本世纪第一个十年第一次女权运动高涨的内在联系。作者并认为,如果打破传统研究视角,从女性作家角度来审视,也许能对某些文学史现象作出全新的解释。譬如对现代主义,一般文学史著作都从第一次世界大战及工业化的高速进程带来的普遍异化感、文学中实验方法的兴起和对维多利亚主义的反叛等角度加以描述。但作者却别出心裁把现代主义的形成与女权主义运动联系起来考察,她举英国重要

① 《当代女性主义文学批评》,第50页。

的现代主义文学刊物《自我主义》为例，指出它是从女权主义杂志《新自由妇女》发展而来的；再如现代主义力作《荒原》、《太阳照样升起》等在文体、风格和结构等方面的实验，与女权运动带来的男女两性关系的新变动及性觉醒、性骚动等，都有密切联系。这就不但提高了女性文学的地位，而且为文学史研究提供了新的视角和思路。

艾伦·英尔斯 1976 年出版的《文学妇女》首次描述了女性文学写作的历史，她逐个研究分析了从十八—二十世纪英、美、法"伟大"女作家简·奥斯汀、哈利耶特·比切·斯托、乔治·艾略特、夏绿蒂·勃朗特、薇拉·凯瑟和 G·斯泰恩等人的创作，把她们看作是富有生命活力的女性写作的先驱，认为她们的作品汇成一股与男性主流文学传统不沾边却同样不断前行的湍急而强大的潜流，一种女性写作自己的传统，女作家们可以从中汲取力量和信心。该书还考察了女作家之间的相互友谊和共同兴趣，认为正是男性社会的拒斥促使女性作家互相关注，交互阅读作品，这有助于女性创作的进步，作者指出："对女作家来说，那种通过简单地从男性文学成就中汲取营养的作法已被阅读相互的作品取代，已被一种密切的交混回响的阅读所代替"[①]；"就以奥斯汀为首的女性作家而言，女性文学是她们的主要传统"，即使到了二十世纪，"妇女好像仍然从加入在不断扩展的女作家的队伍中获得好处"[②]。在英尔斯看来，进入本世纪以来，女性写作的传统正日趋壮大，影响也逐渐扩大。该书在方法上，也突破了新批评把文本看作封闭系统的形式主义框架，对女作家的生平、传记和个人情况十分重视。该书的缺点是略嫌零乱、不系统，但

①② 见《女权主义文学理论》第 15、17 页，湖南文艺出版社 1989 年。

它作为率先寻找、探讨女性写作传统的开拓性著作,对后起的女权主义的文学史研究,起到了奠基作用。

桑德拉·吉尔伯特和苏珊·格巴于1979年推出了她们的女权主义名著《阁楼上的疯女人——女作家与十九世纪的文学想象》。该书一方面研究了西方十九世纪前的男性文学中的两种不真实的女性形象——天使和妖妇,揭露了这些形象背后隐藏着的男性父权制社会对女性的歪曲和压抑。作者指出,从但丁笔下的贝雅特里齐、弥尔顿的人类之妻、歌德的玛甘泪到帕英尔的"家中的天使"等都被塑造成纯洁、美丽的理想女性或天使,但"她们都回避着她们自己——或她们自己的舒适,或自我愿望",即她们的主要行为都是向男性奉献或牺牲,而"这种献祭注定她走向死亡",这"是真正的死亡的生活,是生活在死亡中"[①]。作者认为,这种把女性神圣化为天使的做法,实际上一边将男性审美理想寄托在女性形象上,一边却剥夺了女性形象的生命,把她们降低为男性的牺牲品。作者又分析了男性作品中的另一类女性形象即妖女或恶魔,如斯宾塞笔下半人半蛇的Errour、莎士比亚的高奈瑞尔和丽甘及萨克雷的贝基·夏普等形象,认为她们体现了男性作者对不肯顺从、不肯放弃自私的女人的厌恶和恐惧,然而,这些女恶魔形象实际上恰恰是女性创造力对男性压抑的反抗形式。可见,在吉尔伯特和格巴看来,历来男性作家笔下的女性形象,无论是天使还是恶魔,实际上都是以不同方式对女性的歪曲和压抑,这反映出父权制下男性中心主义的根深蒂固和对女性的歧视、贬抑。该书另一方面又分析了从简·奥斯汀到爱米莉·狄金森等十九世纪女作家的创作,探讨了她们采取的

① 《阁楼上的疯女人》,第25页,耶鲁大学出版社1979年。

在遵守父权制文学标准的方式下向父权制发起挑战的复杂而微妙的写作策略。该书举出当时许多女作家作品中都出现了像夏绿蒂·勃朗特《简·爱》中的疯女人那样的形象，而这些疯女人形象就是被压抑的女性创造力的象征，也就是向父权制叛逆的作家本身，然而，这一反抗男权中心的思想和意义却是在表面顺从男权主义的形式下实现的："这类作品的表层含义模糊或掩盖了更深层的、更不易理解的（更不易为社会所接受的）意义层次。这些作家以遵守和屈从于父权制文学标准的方式，获得了真正女性文学的权威，这是一种何等难以完成的任务啊！"[1] 概而言之，该书不但批判了男权文化下被歪曲和压抑的女性形象，而且以一种新的女权视角重新阅读并阐释了十九世纪一些著名女性作家的作品，对女权主义理论的发展、完善起了重要作用。

伊莱恩·肖瓦尔特是英美派女权主义批评的第二到第三阶段的重要代表之一。她第二阶段的代表作为《她们自己的文学——从勃朗特到莱辛的英国女性小说家》(1977)。该书与英尔斯等人在观点上的一个重要区别是，不再把女性文学传统仅仅看成少数几个"伟大"女作家及其作品的突现，而认为女性文学传统是持续的，既有青史留名的大作家，也有更多被湮没的一般作家，应该同时注意到历史上"女作者的文学声誉稍纵即逝的现象"和"一小群女作家在世时几乎不停地在文学上走红，身后却从后世记录上消失"这样的事实；由于六十年代以前忽视这些事实，造成"每一代女作家都在某种程度上发现自己没有历史，而不得不重新寻找过去，一次又一次地唤醒自己的女性意识"[2]。

---

① 《阁楼上的疯女人》，第 73 页。

② 《她们自己的文学》，第 11—12 页，伦敦 1977 年。

作者写此书的目的就是要"描述从勃朗特时代起到当今的英国小说中的女性传统"①,以填平奥斯汀、勃朗特、艾略特、沃尔夫等大作家之间的断裂和鸿沟。由于发掘了许多长期被湮没的英国女性创作资料,有力地展示了女性文学的持续不断的传统,该书被称为女权主义"划时代的著作"②。该书另一贡献,是把女性文学传统看成一种"文学的亚文化群③,并根据亚文化的共性,将女性作家的创作分为女人气(1840—1880,模仿主流传统的阶段)、女权主义(1880—1920,反抗主流传统的价值、标准,争取自己独立价值和权利的阶段)和女性(1920—今,摆脱依赖对立面而转向内心、自我发现的阶段)三个阶段,而对女性阶段的创作最为肯定。这部著作在理论和史实两方面都对女性文学史研究有较大突破。肖瓦尔特出版于 1985 年的《女性之病:妇女、疯狂与英国文化,1830—1980》,虽不是文学批评专著,但对英国文学的研究仍有深化,作者借用精神病学和文化理论,讨论了英国文学、文化传统中女性生理、心理上的内在连续性,是女权主义批评在文化领域的延伸。她 1991 年出版的《姐妹们的选择:美国妇女写作的传统和变化》,是英美派第三阶段的代表作之一。该书的一个重要变化是注意了以前女权主义批评所忽视的种族因素,书名中"姐妹们的选择"就是美国黑人妇女缝被子时的一种图案。该书专门研究美国女性文学历史,书中仍然贯彻了她早先的女性亚文化的观点,强调"确实存在不同的妇女文化,这是妇女在生育、养育子女中的相互帮助,是她们分享情感,甚至是她们之间产生的比同她们的丈夫在一起时更强烈的

①② 《她们自己的文学》,第 11—12 页,伦敦 1977 年。

③ 托里·莫依:《性别/文本政治》,第 56 页,伦敦 1985 年。

情欲”[1]。她从这种女性亚文化视角，研究了美国女性创作中的各种主题、形象、文体、文化实践和历史选择，内容广泛，涉及女性哥特小说、斯陀夫人的《汤姆叔叔的小屋》、凯特·肖班的《觉醒》、爱丽丝·沃克的《紫色》等美国女性文学和文化的方方面面，并高度赞扬美国女性创作产生了“我们自己的文学”，宣称由此“我们的新文学史开始了”[2]。肖瓦尔特的这些研究，也显示了女权主义批评进入跨学科的文化研究，并深入到“性别诗学”的研究，她的《走向女权主义诗学》在这方面也有所开拓。在该书中，肖瓦尔特以哈代的小说《卡斯特桥市长》开场主人公卖妻、女的场景为例，对欧文·豪为代表的男性批评进行了反批评，揭露了“男性批评家的幻想如何歪曲文本”，而分析了哈代小说主人公的上述行为实质上“在象征性地卖掉他对妇女世界的整个拥有”，“他选择了在男性社会生活，用父权制金钱与法律合同的男性代码去界定人们的种种关系”，同时，肖瓦尔特还指出哈代这部小说的女主人公（主人公被卖掉之女）与他笔下的其他女性人物一样“有点理想化，她们是被抑制的男性自我的忧郁的投影”。经过这样一种女性视角的批评，就可以看出“男性批评家的性别歧视”[3]，并为女权主义批评方式提供了示范。在此基础上，肖瓦尔特提出了建立新的、独立的女权主义批评的基本思路：“妇女批评的宗旨是为妇女的文学建构一个女性的框架，发展基于女性体验研究的新模式，而不是改写男性的模式和理论”，要“摆脱男性文学”的束缚，不再“使妇女适应男性传统方法”，而要创建“女性文化的新的、蓬勃发展的世界”[4]。她还提出在方法论上把

①② 《姐妹们的选择》，第13、31页，牛津1991年。

③④ 《女权主义文学理论》，第333—334、334—335页。

女权主义文学批评"与历史、人类学、心理学及社会学等领域的女权主义研究"结合起来,通过跨学科、多学科的研究,来"发展""女性亚文化"的研究,把女权主义批评上升到文化研究的新高度,而这反过来又"为我们提供了一些新的方法去阐释"女性文化"及其主要的表现形式的文学"①。

目前,英美女权主义批评仍在跨学科的女性文化研究层面上继续发展。

总起来看英美派女权主义批评,虽然代表人物的见解有种种差别,前后期观点有许多变化,但有一点是一以贯之的,即努力发掘、寻找女性文学自己的传统,给予重新评价,以建立独立的女性文学史,同时,揭示出女性作者之间存在着的亲密关系,鼓励当代妇女加强联系和团结,挣脱父权中心文化的压抑。

第三节 法国派女权主义批评

与英美派不同,法国派女权主义批评更关注女性写作的语言和文本,更多地体现出解构主义的特色。其代表人物对"女性本质"论和"女性文学传统"的命题均持怀疑态度,认为如果一定要寻找固有的"女性文学传统",客观上反而有可能维护父权制的文学史观;她们的批评吸收了德里达的解构主义和拉康解构化的精神分析理论的某些思想,面向未来,重点放在"女性写作"上,希望建立一种标举差异的文学乌托邦式的符号学。其主要代表人物有克莉丝蒂娃、西苏和伊瑞格瑞等。

① 《女权主义文学理论》,第335—336页。

朱莉亚·克莉丝蒂娃（1914— ）原籍保加利亚，大学时学习文学，担任过一家报纸记者，1966 年获得法国一所大学博士奖学金，遂移居巴黎至今。在巴黎，她得到过托多洛夫、戈德曼、巴特等结构主义大师的指导和帮助，从中吸取了符号学、语言学的许多思想，但她并未受此局限。后来她加入了法国后结构主义理论团体"太凯尔"，成为其主将之一。她广泛学习、研究当代西方各种重要的学术思潮的成果和方法，如精神分析学、马克思主义、结构主义、符号学、语言学、解构主义，她都加以研究，都有所吸收，也都有所扬弃，形成了她自己不遵循任何一种学说和思路的独具一格的理论风范。1974 年她访问中国，关心中国妇女的命运，后出版了《关于中国妇女》一书，提出了要历史地、文化地看待中国妇女，阐明了"中国共产主义的历史同妇女解放的历史是一致的"[①] 观点，并发挥了毛泽东的观点，认为离开了妇女解放，男人也不可能获得真正的自由。

作为女权主义者，克莉丝蒂娃首先着重分析语言、文化上妇女被压抑、排斥的地位，她说："我知道'女人'不能代表什么，不能说什么话，她被排斥在术语和思想外，而确实有些'男人'熟悉这种现象；因为这是有些现代文本从不停止表示的东西：验证语言和社交行为的限制性，如法律和犯罪、统治与（性）快感，而从不规定一种是男人的，另一种是女人的。"[②] 换言之，一切都属于男性，女性连在语言、术语中也无丝毫的位置。但克莉丝蒂娃并不一般地主张男女平等，而是显得更为激进。她甚至认为不应也

① 转引自韩素英《早晨的洪水》，波士顿 1972 年。

② 转引自乔纳森·库勒《论解构》第 174—175 页，天马图书有限公司 1993 年。

不可能界定"女人","认为'一个人是女人'和'一个人是男人',几乎同样荒谬,并且具有同样的蒙昧主义色彩","因此,我对'女人'的理解是'女人'无法逾越、无法言传,存在于命名与意识形态之外";"在更深的程度上,女人不是一个人能'成为'的某种东西"[1],要界定女人实际上是把女人当物看待,就是贬低了女性的价值和地位。而且,女性的这种不可界定的边际地位,模糊了男女的明确界限,也就具有了消解父权制男女二元对立的特殊意义。其次,克莉丝蒂娃提出了一种对男权中心具有颠覆性的符号学。她吸收、改造了拉康的精神分析的象征理论,认为象征秩序与父权制的社会文化秩序相联系,而符号学则产生于前俄狄浦斯阶段,与母亲、女性密切相关;符号学不是取代象征秩序,而是隐匿于象征语言内部,组成了语言的异质、分裂的层面,颠覆并超越象征秩序,这也正如同女性既处在男性社会内部又遭到其排斥,被逐至它的边缘,从而模糊了父权制男女二元对立的界限而产生颠覆父权制社会的作用。这样,符号学就具备了解构父权制二元对立的女权主义的意义。再次,她也重视母性的意义,认为女人生育子女并不意味着她不能从事专业工作,相反,生育始终与文化活动相一致,因为在孕育生命过程中女人能更深刻理解生命的内涵,所以她不同意波伏娃认为母性功能有罪的观点,而是从解构主义消解二元对立的立场出发,"将母性看作是对男性中心主义的一种挑战;怀孕和生育打破了自我与他人、主体与客体、内部与外部的对立"[2]。这样,她的符号学就具有某种

① 转引自乔纳森·库勒《论解构》第174—175页,天马图书有限公司1993年。

② 转引自安·罗瑟琳·琼斯《铭刻女性特征:法国女性理论》,见《自成一家:女权主义文学理论》第85—86页,麦森公司1985年。

反抗男权中心的革命性意义。

埃桑娜·西苏（Hélène Cixous），是法国另一位著名的女权主义批评家。她认为在男权中心社会中，男女的二元对立是意味着男性代表正面价值，而女性只是被排除在中心之外的“他者”，只能充当证明男性存在及其价值的工具、符号，正如伊格尔顿所说，“也许她是代表着男人身上某种东西的一个符号，而男人需要压制这种东西，将她逐出到他的自身以外，驱赶到他自己明确的范围之外的一个安全的区域”[1]，男人为维护这种二元对立始终需要压制和排斥女性。为了消解这种顽固的二元对立，西苏提出了以实现“双性同体”为目标的女性写作理论。

西苏认为，在父权制社会里，女性在二元对立关系中始终处于被压制的地位，她的一切正常的生理心理能力，她的一切应有的权利都被压抑或剥夺了，她被迫保持沉默，只有写作行为才能改变这一被奴役的关系：“写作”“这一行为将不但‘实现’妇女解除对其性特征和女性存在的压制关系，从而使她得以接近其本原力量；这行为还将归还她的能力与资格、她的欢乐、她的喉舌，以及她那一直被封闭着的巨大的身体领域；写作将使她挣脱超我结构，在其中她一直占据一席留给罪人的位置”[2]。在此，西苏赋予女性写作以女性解放的特殊功能。

西苏就女性写作提出了“描写躯体”的口号，这是与男性写作完全不同的，因为女性“通过身体将自己的想法物质化了；她用自己的肉体表达思想”[3]，女性“用身体，这点甚于男人。男人受引诱去追求世俗功名，妇女则只有身体，她们是身体，因而更

① 特里·伊格尔顿：《当代西方文学理论》，第193页。

②③ 见《当代女性主义文学批评》第194、195页，北京大学出版社1992年。

多地写作"[1]。这里西苏表达了两层意思:一是表达了一种男女性别的隐喻,男性追求世俗功名,隐喻着父权制象征秩序的要求,而女性的"身体"本身摆脱了象征秩序,更多地投入"写作",写作在此就有了女性的隐喻;二是认为女性写作的特点是"描写躯体",揭示出通过"描写躯体"而在肉体快感与美感之间建立起的密切联系,它的内涵是,女性"描写的全是渴求和她自己的亲身体验,以及她对自己的色情质激昂而贴切的提问。这一丰富而具有创造力的实践,……发展了或伴随着一系列的创作方法和真正的美学活动,每个迷人的阶段都塑造出一些令人回味的幻境和形象、一种美的东西。美得不再遭禁锢"[2]。这是为女性写作和"描写躯体"所作的旗帜鲜明的美学辩护。

西苏还指出,女性写作有其独特的、区别于男权文化的语言,这是一种"无法攻破的语言,这语言将摧毁隔阂、等级、花言巧语和清规戒律",它是反理性、无规范、具有破坏性和颠覆性的语言,然而它又并不完全排斥男性话语,相反,它一直在男性话语之内活动。因为在西苏看来,女性是具有无尽包容性又不排斥差异的新的双性同体,她能通过模糊男女界限,包容男女于一体来解构男女二元对立,这种双性同体的女性用女性语言打乱男性话语的秩序,"炸掉它、抓住它,变它为己有,包容它、吃掉它,用自己的牙齿去咬那条舌头,从而为她自己创造出一种嵌进去的语言"[3],也就是一种包容男性语言在内的双性同体式的女性语言,也是一种颠覆了父权制中心话语的"新"语言。

---

① 见《当代女性主义文学批评》第202页。

② 《女权主义文学理论》,第397页。

③ 《当代女性主义文学批评》,第201—202页。

西苏充满激情地号召妇女拿起笔来写作："写吧！写作属于你，你自己也是你自己的，你的躯体是你的"，"写吧，让任何人都无法阻止你……不要让男人拖垮你；不要让蠢笨的资本主义机器拖垮你，……也不要让你自己摧垮你"[1]。西苏希望通过写作活动引导妇女觉醒，走向妇女真正的解放。应当肯定，西苏这种女性写作理论有颠覆、批判当今男权主流文化和语言，发展女性自己的文化、深化妇女解放运动的现实意义，但归根结蒂，把妇女解放建立在一种女性写作活动基础上，局限在"语言"颠覆的范围内，只能是一种"写作乌托邦"，特别是其中包含着的女性双性同体论，更是一种软弱无力的妥协思想，并未真正与父权制主流观念划清界限。

露丝·伊瑞格瑞（Luce Irigaray），是法国派女权主义一位重要批评家，她提出了独特的"女性谱系"和"女人腔"主张。同许多女权主义者一样，她对父权制社会坚持的男女二元对立作了尖锐的批判，指出，在这个社会中，人的肉体被符码化了，人的生物学、生理学结构被赋予了不合理的文化意义，"无论男性还是女性，人类的身体已经被符码化地置于社会网络之中，在文化中，并且被文化赋予意义，男性被认为是雄健和有阳具（意谓有创造力），女性则是被动的和被阉割的。这不是生物学的结论，而是身体的社会和心理学意义"[2]。她在《他看女人的反射镜》一书中，对此作了更深入的分析，认为从柏拉图经黑格尔到弗洛伊德、列维—斯特劳斯的整个西方哲学，都是一种理性主义传统，

---

① 《女权主义文学理论》，第398—399页。

② 转引自伊丽莎白·格鲁兹的《性别颠覆：三位法国女权主义者》第111页，艾伦和尤温出版社1989年。

在这种传统中,女性被定义为非理性,一种需要和应当被超越的否定性——他者,一个被阉割的不完整的男人,一个男人可以随意变更和交换的对象(客体)。在男权社会中,男性作为文化发言的主体虽然竭力作出中立、公正的姿态,但在作品中,这个主体总是被表达为男性,反映在语言上,法语"人类"一词是阳性而非中性就是明证。在这个社会秩序下,女性无任何主体性,只是纯粹的客体,这才能保障男性主体地位的稳定。但伊瑞格瑞发现,如果女性不安于这种被想象、被思索的纯客体地位,努力成为主动想象和思索的人,那么男性的主体地位就会被破坏,女性的颠覆力量就在于此。于是,伊瑞格瑞提出建立女性谱系的主张。

所谓"女性谱系",是伊瑞格瑞吸收精神分析学的某些思想提出来的主张,核心是要建立一种新型母女关系、以取代俄狄浦斯三角关系中的男性中心。精神分析学以古希腊俄狄浦斯弑父娶母的神话故事为依据,提出所谓男孩"恋母"、女孩"恋父"的看法,然而基本倾向还是男性、父权中心。而伊瑞格瑞的"女性谱系"论则追溯到前俄狄浦斯阶段,认为那时母亲是无性别之分的,是一个同时具有男性创造力和母性的双性同体形象,而其女儿对"双性同体"母亲是完全认同的,这才是人类起始的"女性谱系"。但由前俄狄浦斯阶段过渡到俄狄浦斯阶段,女孩也由对母亲的认同转为"恋父",这一方面是对"双性同体"母亲的遗弃,另一方面却是对被阉割的、被动的母亲的认同,实际上是对父权制的认同。这样一种过渡是父权制对女性谱系的压制和剥夺。父权制又创造出上帝这个男性形象来充当母亲的母亲,从而把母亲排斥到社会价值之外,使之只能生养孩子,而不能给孩子提供语言、法律等属于男性的文化,同时,这也是对女儿的放逐,因为女儿通往女性母亲的道路被切断了,她与女性潜在力量的关系

也被切断了。伊瑞格瑞的“女性谱系”论就是要否定这种父权制，重建起类似前俄狄浦斯阶段的女性谱系，恢复一种新型的母女认同关系（而不是“恋父”）。在这种女性谱系中，女性之间的关系上升为主体与主体间的关系，女性不再沦为单纯的客体。

与“女性谱系”论相应，伊瑞格瑞还提出了颠覆父权制的“女人腔”主张。“女人腔”是指与男性理性化语言相对立的一种非理性的女性话语方式。她认为，在男权理性化的社会中，女性被看作从行为到语言都是非理性的，“人们说她是神经质的、不可理解的、惶惑不安的和满脑子奇思怪想的，更不用提她的语言，‘她’说起话来没有中心，‘他’也难以从中分辨出任何联贯的意义。用理性逻辑来衡量，那些矛盾的话显得是胡言乱语，由于他按先入为主的框框和规则听她说话，所以他什么也听不出来。……她说出的话是喋喋不休的感叹、半句话和隐秘……一个人必须以不同的方式倾听她的话，以便听出‘另一种意义’，这种意义通常在过程中编织自己，在同一时间内不断拥抱和弃置词语，以免变得固定化，不再运动……她的言论永远不能定义为任何东西，它们的最大特征是在是与不是之间，只稍微提到某事而已”[①]。这种非理性的女性说话方式永远在滚动、变化中，意义不定、无中心、跳跃、隐秘、模糊等是其特征，这就是与女性语系相对应的“女人腔”。正是这种“女人腔”话语方式具有一种包容二元对立的特征，像女性语系包容双性的母亲一样，伊瑞格瑞描述这种女人腔道：“在我们的唇间，你的和我的，许多种声音，无数种制造不尽的回声的方法在前后摇荡。一个人永远不能从另一个人中分开来。我/你：我们总是复合在一起。这怎么会出现一

① 转引自《女权主义与文学》第148—149页。

个统治另一个、压迫另一个的声音、语调、意义的情况呢?一个人不能从另一个中分开,但这也不意味着它们没有区别。"[1] 正因为"女人腔"具有包容对立双方于一体的功能,就消解了父权制坚持的男女二元对立,否定了父权制对女性的统治与压迫。

伊瑞格瑞的上述主张与西苏对女性写作的呼唤,都以"双性同体"思想为依据来对抗和解构父权制的二元对立;她们也都注意从女性语言、话语方式上加以论证,并认为语言不是超验的物质存在,而是代表着人类经验的累积,是权力压迫的场所。但她们共同的弱点是将妇女解放的社会斗争问题心理化、生理化、语言化,实际上既是对政治实践的逃避,又带有明显的空想色彩。这也是整个法国派女权主义批评的弱点所在。

第四节 其他女权主义批评

在西方女权主义批评中,除了英美和法国两大派以外,美国的黑人和女同性恋女权主义批评也是一股不可忽视的力量。它们总体上也归属于并丰富了女权主义批评,但同白人、异性恋的女权主义批评又显然不同,正如一位女批评家所说:"白人女权主义批评不能框定和领导黑人女权主义"[2]。而黑人女权主义批评与女同性恋女权主义批评之间,既有不同之处,也有不少共同点,一些重要女权主义批评家如巴巴拉·史密斯和奥吉·劳德

① 转引自《性别颠覆:三位法国女权主义者》第 132 页。

② 玛吉·保姆:《女权主义批评:作为当代批评家的妇女》,第 114 页,纽约 1986 年。

就既是黑人又是女同性恋者，而且，两股力量关系密切，互相影响，“在美国，女同性恋话语所受到的六十年代中期的黑人运动的影响与其所受的被女同性恋看作先锋的妇女运动的影响同样巨大”[1]。

黑人女权主义批评的崛起，是与黑人妇女遭受到种族和性的双重压迫分不开的。黑人妇女一方面与黑人男性一样长期受到种族歧视，另一方面，在黑人圈里，她们还要受到男性的压迫。经受双重压迫体验而写出的黑人女性文学作品，自然与白人和男性的文学有着显著的区别，但在男权中心社会中，黑人女性文学却经常受到冷落、漠视或曲解。在这种情况下，“由于黑人女批评家和作家意识到白人男性和女性、黑人男性都在将自己的经验作为标准而视黑人妇女的经验为异端，这促成了黑人女权主义批评的诞生”[2]。

巴巴拉·史密斯是黑人女权主义批评最重要的代表之一。她最基本的出发点是“承认黑人妇女创作中性政治与种族政治和黑人妇女本身是不可分离的”[3]，即承认黑人女性文学创作和黑人女性在政治上所受的性和种族双重压迫密不可分，强调“批评者应该时刻清醒地认识自己作品的政治含义而且将其与所有黑人妇女的政治状况联系起来”，这就把文学批评自觉地同社会政治斗争紧紧联系在一起了，也就把女权批评定位为一种涉及性和种族政治的社会政治批评。其次，史密斯还同许多女权主义批评家一样，努力寻找、发掘黑人女性创作的传统。她明确宣称

---

① 玛吉·保姆：《女权主义批评：作为当代批评家的妇女》，第106页。

② 见《新女权主义批评》第187—188页。

③ 见《当代女性主义文学批评》第107页。

"必须承认黑人女作家已经形成了一个有其自身特点的文学传统",她通过对大量黑人女作家作品的分析,揭示出她们在文体、主题、意象、审美上形成了一些共同的区别于白人、男性作家的特点,如她们作品中常常不约而同出现挖掘植物根茎、挖草药、念咒祈祷、当接生婆等相似的主题意象,这在包括黑人男性、白人女性作家作品中都很难见到。再次,史密斯还强调女权主义批评家应重视研究自身和黑人女性作家的创作经验,而不要受白人男性创作标准的束缚,她说:"评论者首先应该了解和分析其他黑人女作家的作品,换句话说,就是她应该从自己本身的经历出发进行思索和写作而不是用白人男作家的思想和方法去认识黑人妇女可贵的艺术资料。"①

此外,苏珊·威利斯对黑人女作家的作品进行了富有独创性的研究。她在反对晚期资本主义的大前提下,着重从"团体"、"旅行"、"情感和性欲"三个主题考察黑人女性文学,指出:"当代黑人妇女作家倾向于将团体的存在与她们的母亲一代联系起来,她们自己则以战斗和写作反对晚期资本主义社会的坏影响";对于黑人女性作品中的旅行,应该"把它与历史的展现与个人意识的发展联系在一起。这样,在一个地理空间中旅行就有了深广的含义,它就是一个女人走向认识自我的过程。当然,这个自我并非作为个人,而是作为一个集美国黑人的群体经验于一身的主体被认识的"②;至于性欲,在黑人女作家作品中,一种反抗传统的性爱观在生长。还有一位迈克多威尔(Deborah E McDowell),眼光较为开阔,她认为黑人女权主义批评不应只局限

① 见《当代女性主义文学批评》第108页。

② 转引自《自成一家》第214、220页。

于黑人女性范围，也应从白人女性批评家那里汲取有益的东西，同时，在批评中也不应局限于主题、意象研究，还应重视语言研究，“调查‘女性’语言的问题是重要的，这也许是等待着黑人女权主义批评家的最有挑战性的工作之一”[1]，她主张应吸收其他学科的女权主义者在语言研究方面的成果。她甚至认为黑人男性作家作品的研究也应纳入黑人女权主义批评的范围。这些意见对黑人女权主义批评显然十分有益。

女同性恋批评在女权主义批评中是地位最低下的，受到许多指责和污蔑，但实际上，它仍然是女权主义批评的一脉。

对于何为女同性恋文学和批评的问题，历来存在严重分歧。一般认为作者或批评家本身是女同性恋者，她们的作品或批评就是女同性恋文学或批评。但是，怎样才算“女同性恋”？也有不同看法。一种观点认为女同性恋特指女性之间的性关系。另一种则力图扩大此概念的含义，如艾德里安娜·里奇提出了不同于女性性关系含义的“女同性恋连续统一体”的概念，泛指“一个贯穿每个妇女生活、贯穿整个历史的女性生活范畴”，“以包括更多形式的妇女之间和妇女内部的原有的强烈情感，如分享丰富的内心生活，联合起来反抗男性暴君，……那么我们就领悟了女性历史和女性心理的深邃含义”[2]，这样女同性恋生活方式就具有了反抗男权中心的意义，女同性恋文学和批评也就具有了女权主义的性质。但这种泛化的观点又使女同性恋文学和批评与一般女权主义文学没有重要区别，因而也无单独标举的必要了。还有第三种观点，是调和上述两种观点的，如莉莲·费德曼

① 转引自《新女权主义批评》第188页。

② 见《女权主义文学理论》第39页。

(Lillian Faderman)说:"'女同性恋'描述了一种关系,这是一种两个女人之间保持强烈感情和爱恋的关系,其中可能或多或少有性关系,亦或根本没有性关系。共同的爱好使这两位妇女花大部分时间生活在一起,并且共同分享生活中的大部分内容。"① 这种折衷的看法既使女同性恋主义不至局限于性关系的狭窄范围,又不至于过分泛化而失去其特殊性,因而较为合理。

女同性恋主义的文学批评大体有以下几个特点。第一,它把异性恋主义观念与父权制联系起来,对之采取激烈批判态度。它认为父权制的二元对立预先规定了妇女只能在异性恋方式下生活,而异性恋体现为男权中心、女性受压,因此,反抗父权制,不能忽视对隐蔽在异性恋方式下的男性中心主义的批判。如里奇认为:"我们陷入了二分法的迷误,致使不能把这个制度当作整体去理解。我们总是以'好'婚姻对'坏'婚姻;以'恋爱结婚'对包办婚姻;以'自由'的性关系对卖淫;以异性恋的关系对强奸。这个制度内的经验差别固然很大,但没有妇女选择的余地依然是被隐瞒的重要事实。"② 换言之,妇女只能在父权制异性恋的方式中选择,同性恋完全被排斥了。在这个意义上,标举"女同性恋"就有利于打破父权制下异性恋的单一模式。据此,女同性恋主义批评对充斥于各种文学作品、批评中的异性恋主义观点进行批评,甚至对一些持异性恋主义观点的女权主义的文学选集也持否定态度。第二,它也力图寻找和建立起一个女同性恋文学的传统。如简·茹尔(Turre Rule)的《女同性恋者形象》、爱丽·布尔金(Elly Bulkin)的《女同性恋小说》、《女同性恋诗歌》和莉

① 转引自《新女权主义批评》第206页。

② 转引自康正果《女权主义与文学》第122页,中国社会科学出版社1994年。

莲·费德曼的《超越男人的爱》等著作却对文学史上的女同性恋创作进行发掘和重新阐释，以建立起一种新的女同性恋主义的文学传统。第三，它努力建立一种女同性恋主义的批评原则。如试图寻找女同性恋作品中的形象、典型、想象形式等方面的共同特点；又如对女同性恋文学作品进行深入细致的文体研究，希望找到一种女同性恋主义独特的文风；有的批评家认为凡女同性恋主义文学都致力于文体风格的变革，都有现代主义倾向，它在批评理论和方法上采取开放的态度，提出："我们事实上可以通过马克思主义、结构主义、符号学，甚至精神分析批评的洞察力来丰富我们的理论。"[①] 由于以上几点，女同性恋批评在女权主义批评阵营中虽力量较为单薄，却也独树一帜，产生了一定影响。

西方女权主义批评目前还在发展。它伴随着妇女解放的政治斗争而诞生、发展，因此具有强烈的社会政治色彩。相比较而言，英美派较为现实，更多地将女权主义文学批评同提高妇女觉悟的社会实践行为结合起来；法国派则受后结构主义影响较大，以语言变革为目标，试图通过对男性话语权力结构的颠覆来完成女权主义任务。从总体上看，女权主义批评顺应了西方社会妇女解放运动逐渐深化的趋势，对父权制社会给予了全面、深刻的批判，而且其批评、研究的成果也有许多新的创造和拓展，对西方文学史研究提供了新的视角，发掘出许多新的资料，在理论的概括和阐述的方法上也多有创意，无论在文学理论、批评史，还是在思想史上，都作出了独特的贡献，应占有一席重要地位。但无论英美派或法国派，还是黑人、女同性恋主义者，都有各自的

① 转引自《当代女性主义文学批评》第116—117页。

局限,最根本的局限是,她们都未把批判男权中心的触角深入到社会政治、阶级斗争的层面,而且消解男权中心的策略大都停留在语言、文化层面,因而带有相当程度的乌托邦色彩,很难与现实的妇女解放斗争真正结合在一起。

第三十一章　后期西方马克思主义美学

第一节　后期法兰克福学派和当代欧美新马克思主义美学发展概况

法兰克福学派后期的主要代表是阿多诺、马尔库塞、弗洛姆和哈贝马斯。虽然他们的理论生涯早在三十、四十年代就已开始，但他们主要美学著作问世及产生重大影响的时间却在六十年代以后。

法兰克福学派以社会哲学为主要研究方向，提出一种“社会批判理论”，作为分析当代资本主义社会，批判其异化和反人性的武器。阿多诺、马尔库塞等以马克思的批判理论的继承者自居，同时兼收当年黑格尔派的批判理论、存在主义和弗洛伊德的精神分析学，企图和平综合这些理论，形成以现代人道主义为核心，尖锐批判现代资本主义的“社会批判理论”。他们的理论在1968年欧洲学生运动中曾经起了推波助澜的作用。阿多诺、马尔库塞等人对文艺和美学亦颇为关注，作了大量研究，取得重要成就。阿多诺在其否定性辩证法基础上，提出了艺术否定现实、

拯救人性的否定性美学;马尔库塞在肯定艺术的"造反"功能的同时,更注重用审美造就"新感性",改造和重建世界的功能。他们的具体文艺主张虽不相同,但在批判现代社会否定人性,强调现代社会艺术具有反抗社会、拯救人性、解放人类的特殊职能这一点上却基本一致。弗洛姆主要吸收精神分析学的某些思想,力图用马克思主义加以改造,提出了"社会无意识"概念,并用以解释文学的审美特性。哈贝马斯是法兰克福学派第二代的主要代表,他在多个学科领域取得重要成就,并在其对晚期资本主义理论和"社会交往行为"理论基础上提出了以艺术交往论为核心的"交往合理化美学",为捍卫美学的现代性作了不懈的努力。后期法兰克福学派美学对后现代主义"文化工业"持激烈批判态度,而对现代主义艺术则全力支持。

当代英美新马克思主义美学是近二十年西方马克思主义美学最活跃的一支力量。英国当代新马克思主义美学较重要的代表有雷蒙德·威廉斯和伊格尔顿,美国当代影响最大的新马克思主义美学家则是詹姆逊。

威廉斯探讨了从马克思本人到卢卡契、葛兰西、阿尔都塞、戈德曼等各派的马克思主义理论,在此基础上提出了将马克思主义关于语言和文学的理论聚为一体的"文化唯物主义"主张。文化唯物主义以马克思的人的自我创造的观点为基点,扩大到研究作为人的整个生活方式和全部社会的"文化"。威廉斯用文化唯物主义理论对文学艺术的特点和结构作了系统的文化分析,也对英国现实主义文学作了文化历史的考察。他的文化唯物主义理论对伊格尔顿、詹姆逊乃至当代西方前沿的美学、文化思潮都发生了较大的影响。伊格尔顿在乃师威廉斯的基础上继续开拓,并吸收了阿尔都塞等人的意识形态理论,提出了完整

的“意识形态生产”论及一整套相关范畴，并对诸范畴间的联系、交叉、转化等从理论与艺术实践的结合上作了深刻的阐述，还从价值论角度揭示了文学艺术鲜明的意识形态和政治功能，成为英国新马克思主义的一面旗帜。詹姆逊是美国当代最负盛名的马克思主义美学家，他坚持辩证思维的方法，在系统总结、分析了从俄国形式主义到法国结构主义理论的基础上，提出建立以辩证批评为特征的马克思主义解释学。九十年代以来，他把目光转向后现代主义的新发展，他对建立在晚期资本主义基础上的后现代主义文化逻辑的批判性研究，在当代西方具有权威性。至今詹姆逊仍是西方前沿文化思潮的一名活跃的理论家。

总起来看，本世纪后半期西方马克思主义美学有了重大的发展，其代表人物力图用马克思主义观点研究当代资本主义文化艺术的新现象、新特点、新问题，取得了重要的成就，而且在当代西方美学发展中成为一支越来越有影响的队伍。

下面，我们分别介绍阿多诺、马尔库塞、詹姆逊、伊格尔顿的美学、文学理论。

第二节　阿多诺的否定性美学

阿多诺（Theodor Wistuqrund Adorno，1903—1969）出身在法兰克福的一个已被同化的犹太裔酒商家庭，母亲是歌唱家，他从小受到很好的音乐教育。1922 年入大学攻读哲学、社会学、心理学和音乐理论等课程，1924 年获哲学博士学位。1925 年去维也纳学习音乐理论和作曲，并创作了一些乐曲。1933 年撰写

论文《基尔凯戈尔:美的构造》一文,被法兰克福社会研究所聘为讲师。1934年赴英留学,1938年因法西斯迫害而流亡美国,在当时的法兰克福社会研究所工作,从此正式加入法兰克福学派,同时被纽约广播公司聘请做音乐及社会学研究。1949年应联邦德国政府邀请随研究所回国,1953年起在法兰克福社会研究所工作。1963年出任联邦德国社会学协会主席。1968年在西欧学生运动中因不支持学生造反而受到攻击,迁居瑞士,不久便谢世。他一生著作甚丰,集中于哲学、美学方面,主要有《基尔凯戈尔:美的构造》(1933)、《启蒙的辩证法》(1947)、《新音乐哲学》(1949)、《多棱镜:文化批判与社会》(1955)、《黑格尔与哲学》(1957)、《介入:新批判模型》(1963)、《否定的辩证法》(1966)、《社会批判论集》(1967)、《音乐社会学导论》(1968)、《文学笔记》(三卷,1966—1969)、《美学理论》(1970)等。

一 否定的辩证法

阿多诺美学思想中与马克思主义关系最密切的,是通过文艺来彻底否定和抗议资本主义的异化现实,即对资本主义的工业文明和受其支配的大众文化采取不妥协的批判态度。而他美学思想的这种极为鲜明的社会批判色彩,乃是以他独具特色的"否定的辩证法"为哲学基础的。

阿多诺早在1947年与霍克海默合著的《启蒙的辩证法》中就从意识形态角度对资本主义现实戕害人性作了强烈的控诉和批判性剖析,至1966年《否定的辩证法》出版时,则把这种社会批判与哲学反思结合起来,上升为一种以否定性为核心的社会批判哲学。

他对从黑格尔到卢卡契的强调"总体性"和"同一性"的辩证法进行了批判的审视，认为"总体"、"整体"、"同一性"等是虚假的、抽象的社会存在的幻影，是强制把社会现实中无法统一的个体性与差异性一体化、整体化，硬要求得不可调和的种种现实矛盾的和谐统一。他认为真正唯物主义的辩证法是"指向差异之物"①，即矛盾、对立的，"辩证法仍为矛盾性坚守我们的意识"②，它只能是"一贯意义上的非同一性"③，其真实含义永远是否定性的，而不具有任何肯定性，否定之否定结果仍是否定，而非肯定，"辩证法是否定的知识的核心，它不容许有其他的东西围绕它自己"④，否定的辩证法就是"崩溃"⑤。

按阿多诺的否定性辩证法来衡量，黑格尔、卢卡契对抽象、普遍、整体性、总体性、同一性的维护，实际上是对侵犯、消灭差异性、个体性、非同一性的那种强制性社会结构（资本主义制度）的维护，所以他同黑格尔的著名命题"整体是真实的"针锋相对，提出了"整体是虚假的"⑥ 反叛性口号，其目的在于摧毁强加在客观社会之上的"总体性"囚牢，以调动具有差异性的千万个体来反抗和否定社会的"整体性"压抑。

阿多诺的否定性辩证法不是纯粹的形而上思辨，而是与现实的社会批判紧密结合的。他认为，当今资本主义"世界比地狱更坏"⑦，是一个"普遍的社会压制的时代"⑧，社会强制地消除了人们的个体性和差别性，人从劳动到需要、享受乃至思维，都被现代工业文明整体划一化了，人"被降低为单纯的原子"，使人

①②③④⑤ 《否定的辩证法》，第153、6、5、395、156页，纽约1973年。

⑥ 《最低限度的道德》，第50页，伦敦1974年。

⑦⑧ 《否定的辩证法》，第393、228页，法兰克福1970年。

日趋非人化了,此时"绝望便是历史和社会所造成的最后的思想"[1]。否定的辩证法就是如实地揭露现实的人的异化,通过批判、否定现实的"总体性",捍卫、争取个体性和非同一性,来拯救人性,消解绝望。

据此,阿多诺提倡一种"非同一性思维"或曰"批判思维",他说:"批判思维的目的就是扬弃等级序列"[2],即扬弃黑格尔式的正反合的完整统一的发展序列;他认为这种非同一性思维就是"矛盾地思考矛盾"[3],安于不完整性、非同一性,这正是现代否定的辩证法的希望所在[4]。

阿多诺的全部文艺和美学思想,就是牢牢地建立在这一否定的辩证法的基石之上的。德国学者海舍一语中的:"阿多诺的美学就是否定的辩证法。"[5] 阿多诺是从否定性出发,深入探讨艺术、特别是现代艺术的本质及其诸审美特征的。

二 艺术的否定性本质

阿多诺认为,否定的辩证法击破了现实整体性、同一性的假象,也要求艺术抛弃和谐、统一的幻想。他承认艺术是认识真理的一种方式,"艺术趋向真理",所以"艺术是认识性的"[6]。既然哲学真理显示了现实的非同一性和异化,那么艺术也应具有这种否定现实的特征。他对艺术下了这样一个定义:"艺术是

①② 《否定的辩证法》,第364、181页。

③④ 《否定的辩证法》,第140、396页。

⑤ 《阿多诺的〈美学理论〉评述》,联邦德国《文学批评》杂志1972年第4期第72页。

⑥ 《美学理论》,1970年德文版第394页。

对现实世界的否定的认识。"[1] 在此，否定性成为艺术（主要指现代艺术）的本质特征。

艺术的否定性的含义是多方面的，最根本的，是指艺术对现实事物的疏离和彻底否定，以及艺术对完美的感性外观的扬弃。

首先，阿多诺把艺术看成完全不同于现实的、非实在的现象学意义上的"幻象"（不是把艺术形象等同于现实的欺骗性"幻想"），认为"现代艺术所追求的是那种尚不存在的东西"[2]，是对现实中尚未存在之物的先期把握[3]。这种经验现实中所无的"幻象"是疏离、相异于现实的另一个世界，它用易逝、耀眼和表现性的虚构形象来批判、否定现实的虚假同一的假象，"于是，幻象蔑视着现实的统治原则"[4]，即专制的总体性、同一性原则，最终"达到对既存经验现实的否定"[5]，换言之，"艺术就是达到社会的社会性逆反现象"。在此意义上，阿多诺称艺术是对现实世界的"反题"。

其次，阿多诺指出，与上述对现实的异化和非同一性的否定相适应，现代艺术采取了分解、零散化的形式原则，因为"只有在解体的状态下，客观世界和艺术的形式法则才是可比拟的"[6]。艺术应打破传统艺术追求完美性、整体性的幻想，用不完美性、不和谐性、零散性和破碎性的外观来实现其否定现实的本性。这样，艺术的否定性就牺牲了对完美的感性外观的追求，"艺术作品把魅力置于其外面走向异样事物"（否定现实）[7]，"艺术作品被塑造得越深刻，它也就否定了人为设置的外观而越难被人们理解"[8]。正是这种对美的外观的抛弃及由此形成的费解性，形

①②③④ 《美学理论》，1970 年德文版第 122、203、121、121 页。

⑤⑥⑦⑧ 《美学理论》，第 197、46、197、195—196 页。

成了现代艺术区别于传统艺术的重要界限。

由此,阿多诺感到黑格尔一百多年前提出的"艺术解体"说自有其合理性,因而提出了"反艺术"的概念。他认为,现代艺术对美的感性外观的否定是艺术走向衰亡的重要标志,这时,艺术已不再是艺术了,"它面临着这个辩证法的挑战,展示出'反艺术'的美学概念"[1]。当然,"反艺术"并非真正消灭艺术,而是在放弃艺术外观美的同时抗议了滋生伪艺术的异化现实。这是一种否定的艺术,"艺术作品只有通过确定的否定性的中介才是正确的"[2],"艺术作品的生命就在灭亡"[3],通过否定、消解自身的外观而赋予艺术以新的生命。

艺术的否定性本质的上述两层含义统一于对异化现实彻底否定的审美乌托邦中:"这种现实的过剩是现实的取消。通过灭绝主体,现实成为无生命的了。这里的转换就是反艺术中的审美瞬间。"[4]而这种"瞬间"指向未来的政治变革和和谐,"否定性是忠实于乌托邦的,它在自身中包容了隐秘的和谐"[5]。当然,阿多诺强调真正的审美乌托邦唯有在纯粹否定性中方可获得,一旦落入肯定性中就会堕为欺骗的幻想。总之,"反艺术"正是通过"消灭"艺术美的外观而使艺术解体,又恰恰在艺术的解体中拯救了艺术。

阿多诺对艺术的否定性本质联系现代主义艺术实践,从多方面展开论述,他关于艺术的审美特性的观点,可概括为以下六点。

第一,非实在性和异在性。

阿多诺认为,艺术的目标是通过否定经验现实而创造一个

①②③④⑤ 《美学理论》,第42—43、187、201、45、383页。

现实社会中尚未存在的世界[1]，所以具有非实在性或非现实性；艺术世界与现实世界不存在直接的同一性。正因为如此，艺术品所展示的东西，必定同现实事物相异而具有异在性，“艺术只有在其异在性中，才会获得其自身的规定”[2]。这种非实在性和异在性，在艺术中具体表现为虚构和想象，“艺术中的审美形象是由主体构思或想象出来的东西，是一种内在的合目的性”[3]，而不是与现实事物的符合；而“没有虚构就没有审美形象的存在”[4]，也就没有艺术的存在。

第二，非模仿性和非反映性。

从艺术的非实在性和异在性里，阿多诺指出了艺术的非模仿性和非反映性特征。既然艺术世界追求现实世界中尚未存在之物，那艺术就不可能也不必模仿现实、反映现实，“在艺术作品中发生并凝定于作品中的过程，不必被设想为与社会有着同一内容的过程”，“艺术若单纯用现实相参照就不成其为艺术作品”[5]。阿多诺的这一观点是针对卢卡契等坚持的现实主义理论的。在他看来，艺术“忠实”模仿或“反映”现实的主张，一笔勾销了艺术幻象世界同现实世界的间距和疏离，实际上是以粗陋的唯物主义形式不带抗议地对异化现实的认同和调和，它“依赖于这样一种假设，即同社会的调和已经完成，个人在他的世界上已经找到了自己并且获得了在家之感”[6]，而这实际上是向异化现实的屈服和对否定性的放弃，这种放弃只会导致艺术本质的丧失。

阿多诺有时也使用“模仿”范畴，但他说的只是“对自为在者

①②③④⑤ 《美学理论》，第350、352、12、132、350页。

⑥ 见杰姆森编《美学与政治》，第176页，伦敦1978年。

的模仿"[1]。所谓"自为在者",即现实尚未存在的东西,艺术模仿"并非对实存物的模仿,而是对尚未实存的自在存在的先期把握,是对尚未知晓的东西以及主体规定物的先期把握"[2],这显然包含着主体的理想、目的和创造因素,同现实主义的模仿、反映论含义全然不同。对"自为在者"或"自在存在"的模仿,实际是对现实社会异化的否定,艺术通过否定实在事物而去追求非实在的事物,"在者和非在者的同时并存就是艺术所具有的幻想性的构造所在"[3],于是,艺术通过否定而获得了升华,因此,"模仿说最终必须加以修正,艺术品只有在升华意义上才应去模仿现实"[4]。阿多诺对卢卡契现实主义理论的抨击,起了为现代主义艺术鸣锣开道的作用。

第三,自主性和社会性。

阿多诺对美学史上艺术的社会功利主义和"为艺术而艺术"的超功利主义两种倾向都不满意,从艺术的否定性本质出发,他对单纯的社会说(他律)和单纯的自主说(自律)都进行了批评:"自主的作品导致了对社会持冷漠态度的评判,这最终也属亵渎神灵的退化的评判,而那些持单一的社会态度,即单纯进行理性评判的作品则因此相反地否定了艺术。"[5]在这方面,阿多诺较辩证地坚持了艺术自律论与他律论的统一,即承认艺术的独立自主性,又肯定了艺术的社会性,他揭示了艺术具有"一方面作为自主的制造物,另一方面作为社会现象这种矛盾的两重性"[6]。这种两重性是艺术否定性的必然产物,艺术通过它的异于社会、否定现实的自主性而参与现实社会并获得社会性的。他说:"艺术是通过它的反社会才成了社会性的存在,而且它是自

①②③④⑤⑥ 《美学理论》,第52、121、347、199、347、368页。

主的东西才触及了社会"[1]，"艺术就是达到社会的社会性逆反现象"[2]。

第四，超前性和主体性。

从艺术的非实在性、异在性出发，阿多诺进一步指出，艺术具有追求"现实经验中尚未出现的非实在性事物"[3]，即超前于现实事物的特性。在艺术中这种超前性集中表现或升华为理想，"它把经验现实上升到了理想"[4]。艺术正是通过展示理想而超前于经验现实，并进而否定经验现实。而这种超前性是经由创作者主体的构思或想象显示出来的，因而阿多诺高扬艺术创造的主体性，指出，"主体性是艺术品赖以存在的必要条件"，"主体性是渗入到并隐匿于艺术作品中的"[5]。

值得重视的是，阿多诺并未将艺术创作的主体性推到极端，更未因此而忽视了客体性。他在《否定的辩证法》中专门写了一节《客体性的首要地位》，这一思想也贯彻到了美学中。他认为，艺术的超前性和理想性体现了主体对现实客体的批判、否定，但这种主客体之间的对立和非同一性，并非来源于主体性的无限扩张，而恰恰是主体无法虚假地加以同一化的客观社会本质的显现。这一观点是很辩证的。

第五，精神性和无概念性。

阿多诺认为，艺术的异在性、超前性、理想性赋予艺术以超越、否定现实的精神性特质，因为"只有彻底精神化的艺术才可能成为完全异在的东西"[6]。精神性是艺术之为艺术的重要标志："艺术仅仅是作为精神而达到经验现实的"[7]，"艺术在其一切种类中都是靠精神要素完成的"[8]，现代艺术的首要特点就是

---

[1]-[2]-[4]-[5]-[6]-[7]-[8]《美学理论》，第335、17、12、23、25、142、137、139页。

"精神化"[1],"精神就是艺术作品的天地,就是艺术作品所表达的东西,或更确切地说,精神使艺术作品有所表达"[2]。

精神性的概念由来已久。黑格尔美学就已充分肯定艺术的精神性,并认为艺术美高于自然美之处就在于它的精神性。阿多诺也正是在这一点上肯定了黑格尔。不过,阿多诺所谓的精神性有几层含义。(1)精神性是非感性和超感性的:"艺术就是要使它的感性存在充溢着精神,也就是要突破它的感性存在。"[3]阿多诺对当代文化工业和大众艺术中单纯追求感官享受的倾向极为不满,所以用精神化与之抗衡。在他看来,"艺术作品与简单的单纯性享受背离得越远,艺术作品自身所包含的东西就越有价值"[4],即精神性越强。(2)精神性也非纯粹抽象的理性概念。他针对黑格尔"美是理念的感性显现"的思想说:"如同有关艺术的某种普遍概念很少达到艺术作品一样,艺术作品本身……很少是以实现某种严格概念而具体存在的。艺术上的不足不仅是艺术家对对象的广泛概念而来的不足,而更源于那概念本身。艺术作品越是多去思考所呈现出的有关艺术的概念,那么,它与异样事物的关联就会变得越是困惑。"[5]这里,阿多诺对概念的理解是三重的:一指抽象、普遍的理性概念,认为把艺术理解为抽象理性概念的显现或实现是违反艺术规律的,艺术的精神性不存在于这种抽象概念;二指艺术所表现的是具体经验对象的某种先在、预定的概念,艺术不应受这种预定概念的支配,否则艺术就无法表现异于现实的尚未出现的事物,就不可能具有超前性和精神性;三指艺术表现相关的艺术分类概念时,也不应受这种固定概念的束缚,否则也有背于精神性。正是在这三种意义上,

①②③④⑤ 《美学理论》,第146、135、136、142、270页。

阿多诺认为现代艺术"无概念性"[1]。阿多诺这种关于艺术无概念性的说法，并非绝对排斥理性概念，而是表明艺术的精神性不等于概念性。他主要反对把艺术创作变为从抽象的概念演绎出感性形象的游戏、尤其反对由来自经验现实的预定概念支配创作，因为这类概念足以消解艺术与现实的疏离，从而导致精神性的根本丧失。(3) 精神性不是独立的实体因素，它只能依存于感性形象或要素中，而不是绝对排斥感性要素的。阿多诺认为，现代艺术的精神化也包括使艺术中的一切感性因素为精神服务，一方面用精神统帅感性，使感性要素"指向精神"，另一方面，又把感性要素上升为精神，"艺术作品只有通过把它的感性要素化为某种精神载体才会获得成功"[2]，换言之，"作品的精神在存在上还是粘附于作品的形象上的"[3]。艺术的精神性是通过把感性要素精神化和精神要素渗透到感性形象中去而获得的。(4) 艺术的精神性不是凝固不变的，而是不断形成、不断变动的过程，"精神化在每一部艺术作品中并不是某种实存的东西，而是一种变动的、形成着的东西，正如黑格尔所看到的那样，艺术品的精神性就适应了一种精神化的扩展过程，即适应了意识的发展过程"[4]。这里"意识"包括艺术家的和观赏者的意识，作品的精神性体现了这两种意识的发展过程。(5) 精神性在艺术中是内在的、深层的，体现了对现实社会的否定性的，而不是外在的、表面的，同现实和解的。针对有的论者指责现代主义艺术在表现形式上的丑陋，阿多诺反驳道："对现代主义艺术表现丑陋的不满是反精神的，他们对作品及其主题的解释停留在表面上，他们未把这种丑陋理解为对精神化效力的一种检测。"[5]

---

①②③④⑤ 《美学理论》，第 68、135、137、141、143 页。

第六,不确定性和难解性。

阿多诺根据艺术的非实在性、超前性和精神性又进一步推演出艺术的不确定性,这在现代艺术中表现得尤为明显。黑格尔把艺术看成是绝对(理念)的感性显现,他认为在古典型艺术中,感性形象完全把握并表现了绝对,即艺术品与绝对的关系是确定的。阿多诺看到现代艺术同古典艺术的巨大差异,指出:"艺术品本身不是一种绝对,但是,绝对在艺术品中又是直接呈现出来的。艺术品与绝对的关联是不确定的:艺术品既把握了绝对,同时又没有把握它。"[①] 他比喻道:"作品就像童话中的仙女一般去陈述:你要达到绝对者,你就应使绝对难以辨认。理性认识的真实性是显而易见的,但是,艺术所属的那种认识却不具备这种明显的真实性,它的真实性是不可测定的。"[②] 阿多诺所说的艺术真实的不确定性,一方面指艺术用感性形象的方式来认识,不同于理性概念的认识方式那么明晰、确定,另一方面指艺术的真实是对现实中尚未存在的东西的追求,它不像理论的真实可在现实中直接验证,因而也难以确定。阿多诺并未把艺术的不确定性绝对化,他肯定艺术还要依附于感性形象,要同作者和观赏者的现实经验相联系,因而仍有其相对确定的一面。艺术的确定性在其已完成的感性结构,它的不确定性则是这感性结构中隐藏着、尚待实现的意义,"未实现事物与现实事物之间的不确定域就构成了作品之谜"[③]。所以,艺术具有确定不确定两重性,是两者的统一,这两重性构成了现代艺术的谜语特质——难理解性:"艺术品与谜语一样具有确定性与不确定性这种两重性……比如在

① 《美学理论》,第 200 页。

②③ 《美学理论》,第 191 页。

谜语中答案是隐匿着的，要由结构去揭示，为此就需要有内在逻辑、作品法则，而这就构成了艺术中目的概念的依据，艺术作品的目的就是去造就非确定物的确定性。"[1] 现代艺术的这种谜语般的审美特质是其难解性的根本原因，"难解性是一切艺术所具有的谜语般特质的体现"[2]。阿多诺这一观点同本雅明关于现代艺术走向费解的观点一脉相承，但论述得更为辩证、更为精当。

以上六点是阿多诺关于艺术的否定性本质在审美层次上的六方面体现，或者说，是由艺术的否定性本质派生出来的六个审美特征。这六个特征相互依存、相互渗透、相互联系。可以说，否定性及其六个审美特征，是阿多诺对现代艺术本质在美学上所作的新概括、新阐述。

三　艺术的批判和拯救功能

从上述对艺术本质的探讨出发，阿多诺提出了他独特的艺术的批判功能说。现代艺术的本质既然是否定性，是对经验现实即既存社会的否定，那么，艺术的重要功能自然就是社会批判了。他认为，艺术通过追求尚未存在的东西而与既存社会分离、决裂，换言之，"艺术通过其单纯的此在批判了社会"[3]。这"社会"就是资本主义的现代工业文明、异化现实和"野蛮"制度。他把批判的锋芒牢牢对准资本主义异化带来的不幸和灾难，指出，"艺术作品的社会批判领域就是产生不幸的领域"[4]。他以荒诞派戏剧家贝克特的《等待戈多》、《快乐的日子》、《终局》等一系列荒诞剧为例进行剖析，指出这些戏剧中的荒诞不是意义的缺失，

①②③④ 《美学理论》，第188、186、335、353页。

而是通过戏拟性的讽喻,把意义放在历史上揭示其虚无性,这正是作品对异化的现代社会的无意义性的深刻批判,所以这种"无意义可以成为审美内容和决定性的审美形式"①。

与此同时,阿多诺还提出了艺术的第一重要功能即拯救功能。拯救功能与批判功能是密不可分的,是一个事物的两个方面,在某种意义上,拯救功能是批判功能的深化和延伸,批判的目的在于拯救。他说:"我本就是把拯救绝望的动机视为我所探讨的中心目标的。"② 在他看来,现代工业社会是一个压抑人、造成人性分裂、人格丧失的社会,人分裂为无数不同的"角色"和片断,完整的人已不复存在,"在压抑的社会里,人的概念只是它神圣肖像的一种戏拟","人只是非人化的幻想性意识形态"③。人类变成非人,这是现代社会走向野蛮的标志,也是现代社会日益丧失真实内容和意义的原因。面对这样一个走向野蛮的虚无的社会,人们日趋绝望,因而需要一种精神性的补偿来消除绝望,拯救心灵,拯救现实,具有否定性和批判功能的现代艺术正好满足了这种需要,因而获得了拯救人性、拯救现实的功能。他认为,艺术在异化现实面前,使自己"处于拯救状态"④,它能把人们在现实中所丧失的希望、所异化了的人性,重新展现在人们面前,在批判现存社会的同时给人以希望,在此意义上,"艺术就是对被挤掉了的幸福的展示"⑤。这样,艺术就"补偿性地拯救了人曾真正地、并与具体存在不可分地感受过的东西,拯救了被理智逐

①④⑤ 《美学理论》,第 477、24、208 页。

② 转引自古姆尼尔与林古特《自我确证和形象文献中的霍克海默尔》,1973 年德文版第 84 页。

③ 《最低限度的道德》,第 105 页。

出具体存在的东西"[1]。阿多诺在论卡夫卡的作品时说，卡夫卡是个被遗弃的角色，他以非人化的意识描绘出物化世界里的人性的萎缩，通过阴郁、荒芜的意象制作"非人化的模型"[2]，通过自我责难和弃绝表现了人的困境和人性的裂解，"从而唤起我们内心的真实反应，比如焦虑，一种狂暴的恐惧，甚至一种生理上的强烈反感"[3]，卡夫卡正是这样通过希望的弃绝而拯救了希望。

阿多诺的艺术批判和拯救功能都只是在意识、精神领域内进行的，而不具备实践性。他认为，在达到高度工业文明的现代资本主义社会中，已不可能再产生像十九世纪下半叶的无产阶级革命运动那样的进行革命实践的主体了，因此，对现代资本主义社会的否定只能采取意识革命和精神批判的形式（而不是物质的"武器的批判"）。他说：艺术"对社会的批判就是认识的批判和批判的认识"[4]。同样，拯救也只限于精神领域，他以现代音乐为例，认为其拯救绝望的作用基于它展示了现实尚无、但被期待着的"先期出现的幻想要素"，这种要素超越了无望的现实，使人感受到真实的人性观念，强化了自我，从而把绝望转化为希望，但同时这又只是"徒劳等待"[5] 的幻想，只是精神上的补偿和超越，而非实践上的变革。

此外，阿多诺美学理论中对技巧和形式这两个重要范畴的阐释也极富独创性，值得我们重视。

阿多诺有保留地吸收了本雅明的技术至上主义思想，肯定了技术（技巧）概念在美学中应占有重要地位，认为美学的任务

---

①②③ 《美学理论》，第 191、281、32 页。

④ 《提示语：批判模式之二》，第 158 页，法兰克福 1976 年。

⑤ 《否定的辩证法》，第 364—366 页。

就是用理论去把握社会技术在审美领域的展开。首先,他强调技巧对于艺术的发展和提高具有举足轻重的作用,如"现代音乐自瓦格纳以来的整个发展,若无对最广泛意义上的技巧要素的吸收是不可思议的"[1]。其次,他认为,在艺术中,技术(技巧)的作用"不是真正地控制自然,而是在总体上对意义关联作用的显见的创造",就是说,艺术技巧不像物质生产技术实践地征服自然,而是对显现作品意义有创造性功效,所以,在审美领域里,"技巧的含义就意味着功效,即节省劳动的功效"[2],以较少劳动去展现较丰富的内涵。再次,与此相关,艺术作品的技巧不是孤立的,而是与内容互相依存、互相交融的,只有通过技巧才能实现内容,而内容也渗透到了技巧中。最后,也因此,审美中观赏者只有通过对技巧的了解,才能真正接近和把握作品的审美特征。在此,技巧概念与传统的形式概念在意义上趋于接近。

关于形式概念,阿多诺有自己独特的理解。他既反对漠视形式的内容论美学,也不同意否定艺术形式背后历史地积淀着内容的形式论美学。他也突破了把内容与形式作为一对对立范畴来把握的传统观念,着重从审美的中介性上来阐释形式概念。他认为形式是把艺术品与单纯的存在物区分开来的标志[3],是艺术品独具的审美特质和审美逻辑的集中体现,是作品获得审美内在性,成为自由自为的存在并与既存现实对抗的保证。在此意义上,形式是艺术与现实间否定性关系的中介,只有借助形式法则的整合,作品才具有审美的真实性,才能与现实疏离,对现实批判,"艺术在形式的领域里成为现实世界的对立面"[4]。形式的

---

① 《非和谐——被管理世界中的音乐》,第150页,哥廷根1969年。

②③④ 《美学理论》,第211、7、216页。

这种审美和批判作用是通过把散乱状态整一化而取得的，“整一在其与异样事物的关联中就是消除艺术中散乱状态的东西，它减少了异样事物的疏异性，但它们仍保持着异样事物”，就是说，通过整一化，形式把艺术品与经验现实事物在审美上区分开来：它一方面减少了疏异性而与人们的现实经验相衔接，但同时又保持着艺术与现实疏离的异在性和否定性。所以，“这种整一通过作为自身存在的形式参与到了它所批判的文明中”[1]。在阿多诺看来，艺术形式是一种抽象化了的艺术语言，它疏离了艺术与现实的关系，使艺术拒绝商品化的贬值，自觉保持与既存社会的批判性距离。在现代艺术中，形式作为一种对原型体验的载体来抵抗来自经验现实的物化、异化的力量。形式不具有社会学内容，却通过这种抵抗异化现实的方式而具有了社会性和政治性，强调形式本身“就具有社会政治性质”，“政治已进入自律艺术之中，并在那种表面看来似乎对政治十分迷茫的作品譬如卡夫卡关于玩具枪的寓言里，达于顶点”[2]。阿多诺这种认为艺术只有作为一种形式才真正具有社会学意义的观点是辩证而富有独创性的。

总起来看，阿多诺的否定性美学同马克思主义是有一定联系的。首先或者说最根本的，是其美学和文艺理论中始终自觉贯彻着辩证法的思想。他的否定性美学就是其否定的辩证法在艺术和审美领域中的应用，他对艺术审美特质和功能的一系列探讨，如艺术的自律性和社会性、艺术与经验现实的联系和疏离、艺术的立体性和客观性、艺术的精神性和感性形象性、艺术的虚构性和真实性等，直至他关于艺术技巧和形式的理论，都充满着

①② 见《美学与政治》第194页。

辩证法和独创性,即或其中一些具体论点未必正确,但基本精神与马克思主义辩证思维是一致的。当然,阿多诺对辩证法的理解有片面性,他把辩证的否定(含肯定)变成绝对的否定,这就走向辩证法的反面去了,幸好他在讨论美学问题时并非经常如此走极端的,这正是他美学上能取得重大成就的主要原因。

其次,阿多诺对技术(技巧)的重视以及把技巧看成艺术发展的重要因素的观点是与本雅明的艺术生产力论一脉相承的,显示了对生产力决定生产关系的唯物主义观点的接近,但并未像本雅明那样走到唯生产力论的极端。

又次,阿多诺作为当代德国社会学的主要代表人物之一,在文艺和美学研究中,较自觉地坚持了社会学的方法,即注意把文艺放在当代资本主义社会现实中加以考察,一方面通过对资本主义异化现实的犀利揭露来分析现代主义艺术产生的必然性,肯定现代主义艺术的批判、拯救的效应,另一方面通过对现代主义艺术的深入剖析,来猛烈抨击晚期资本主义工业文明对人性的压抑和肢解。这也受到马克思异化理论的直接启示。这种社会学方法与马克思主义唯物史观的研究方法有相通之处。

阿多诺的否定性美学的主要贡献,其一在于对晚期资本主义文明、制度的批判价值,这种批判是十分广泛而尖锐的,有时是相当深刻的,这无疑可以成为马克思主义进一步发展的主要思想资料;其二在于为现代主义艺术作了全方位的、有力的理论辩护,对现代主义艺术的审美特点和规律作了准确而深入的描述和概括,这对于我们更全面地了解西方现代主义艺术并对其历史地位作出科学的评价是十分有益的。此外,他的艺术辩证法思想对于当代马克思主义文艺学的建设也具有一定的借

鉴意义。

但是，与本雅明相比，阿多诺的美学与马克思主义的距离要远一些、间接一些，其不足之处也十分明显。最根本的缺陷体现在四个方面。第一，他的否定性美学只停留在精神、意识领域，而并不愿、也不能触及现实社会的根本制度，他关于艺术的"革命"意义只具有一种精神革命的性质。实际上，他的整个思路只是在精神范围内探讨艺术与社会的对立，因而基本上未超越从精神到精神的唯心史观。第二，他批判晚期资本主义文明的出发点乃是永恒不变的超时空的抽象人性，他并把人性与异化的矛盾普遍化，从而抹煞了私有制和阶级压迫是造成资本主义异化的总根源这一真理，这同样陷入了唯心史观。第三，他的否定的辩证法有走极端的不辩证的倾向，如对资本主义现实的绝对否定，对其历史上的进步作用未作任何肯定，又如把艺术与现实绝对对立起来，并把现代主义艺术反现实的特征普遍化，上升为一切艺术的特征，这又失之偏颇。第四，他从人性论出发把艺术和审美作为拯救绝望的现实的唯一途径，实际上是席勒用审美王国消除政治暴力、恢复人性和谐的理论的现代翻版，暴露了他审美乌托邦的空想。

第三节　马尔库塞"新感性"和"造反"的美学

赫伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse，1898—1979），是美籍德裔哲学家、美学家，是法兰克福学派最重要、最著名的代表人物。他出身于柏林一个有教养的犹太人家庭。第一次世界大战期间服过兵役，1917 年曾加入德国社会民主党左

翼，1919 年底因不满该党对革命的叛变而退出。后到柏林大学和弗莱堡大学攻读哲学，曾受教于著名哲学家胡塞尔和海德格尔，1923 年获博士学位。做过出版发行工作，1929 年重返弗莱堡研究哲学，1932 年因与海德格尔有政治分歧而离开。1933 年加入法兰克福社会研究所。纳粹上台后流亡法国、瑞士，后转往美国。1934 年到 1940 年他在哥伦比亚大学的法兰克福社会研究所任职。二战期间曾为美国战略、情报机构服务。1951 年回哥伦比亚大学工作。后应聘在哈佛、勃兰第斯、加州圣地亚哥等大学从事教学和研究直至去世。他虽未回到德国，但由于他在社会和政治理论上的激进态度，曾在六十年代末欧洲风起云涌的左派和学生造反运动中成为精神领袖。他一生著述甚丰，主要有:《历史唯物主义现象学概要》(1928)、《具体的哲学》(1929)、《辩证法的课题》(1930)、《黑格尔本体论与历史性理论的基础》(1932)、《历史唯物论基础的新材料》(1932)、《文化的肯定性质》(1937)、《理性与革命》(1940)、《爱欲与文明》(1955)、《苏联的马克思主义》(1958)、《单面人——发达工业社会意识形态研究》(1964)、《论解放》(1968)、《反革命与造反》(1971)、《作为现实形式的艺术》(1972)、《审美之维》(1977)等。

马尔库塞的哲学、美学思想大体上经历了三个阶段。第一阶段是本世纪二十年代。他虽然开始思考和接受马克思主义的唯物史观，但基本思路却还处于胡塞尔现象学和海德格尔存在主义的巨大阴影的笼罩之下。他虽然追随卢卡契，批判了资本主义意识形态的“物化”，但却对马克思主义的阶级论持反对态度，认为“阶级性”是抽象的普遍性，未能像海德格尔那样深入到人的存在之“历史性”维度，未能真正从活生生的具体个人的

实存境况出发。他在《具体的哲学》中宣称："在每个个别的个人的实存中，哲学的具体性，决不能委托给一个抽象的主体即'单一'的东西，因为，这意味着把决定性的责任委托给某种专断的普遍性。"第二阶段为三四十年代，在马克思《1844年经济学哲学手稿》的影响下，逐渐摆脱现象学、存在主义的影响，转向马克思主义，用马克思的异化劳动理论开展对资本主义社会的经济、政治批判。第三阶段是五十年代起直至去世，是他接受了弗洛伊德的精神分析学理论，力图把马克思主义与弗洛伊德主义调和、综合为一种新的社会批判哲学。这第三阶段以六十年代末期欧洲左派运动和学生造反运动为界线，又可分为前后两个时期。前期更为激进，理论上也多有偏激、片面之处，后期较为冷静，经过反思，理论上趋于辩证，但基本思想是前后一致的。这里要介绍的马尔库塞的美学思想主要是第三阶段的。

一 人本主义的社会批判哲学

马尔库塞的美学思想，是以其人本主义的社会批判哲学为理论基础的。这种社会批判哲学立足于人的普遍人性结构，特别是人的生、死本能结构，一手借助于马克思早期的异化劳动理论（经过他的曲解），一手接过了弗洛伊德的精神分析学，认为现代资本主义社会的罪恶和病态，全在于它压抑、扭曲了人的本性，即造成了人性的异化。

首先，他批判资本主义的"消费控制"把人变为"单维人"。他认为，现代工业社会推行的"强制性消费"，把本不属人的本性的物质需求和享受无限度地刺激起来，使人把这种"虚假的需求"

当作"真正的需求"而无止境地追逐,这造成个人在经济、政治、文化等方面都成为物质的附庸而日趋单维化、畸形化,完全为商品拜物教所支配,因此人与产品的关系完全颠倒了、异化了:不是产品为满足人的需要而生产,相反,是人为了使产品能被消费而存在。这就是晚期资本主义对人的消费控制。

其次,他批判资本主义对人的"爱欲"本性的压抑。他接受并改造了弗洛伊德关于人的本能结构由生、死两方面组成的观点,认为作为生本能的爱欲,是人的真正本质,同时把马克思在《1844年经济学哲学手稿》中关于劳动是人的本质的思想加以歪曲后纳入到其"爱欲"论中来,认为劳动为"大规模地发泄爱欲提供了机会",但现代工业社会的高度自动化、科技水平和精细分工,使人的劳动越来越单调、单一、机械,日益沦为"工具的某个部分","把人的存在分裂成片面的机能",这样,劳动从作为人的爱欲本质的实现,蜕变为对爱欲的压抑,劳动的这种"非爱欲化"即非人化,是对人的本质的摧残。

再次,他批判资本主义滋长了"攻击性"罪恶。他吸收了弗洛伊德关于人的生本能(爱欲)和死本能(攻击本能)此长彼消而总能量不变的观点,认为现代工业社会由于压抑了爱欲,必然有利于人的攻击本能的发展,使整个社会变成一个"攻击性社会",一切侵略、恐怖、迫害、战争都源出于此。人的攻击性原是本能结构之一,它并无固定目标,晚期资本主义社会却利用和操纵了人的攻击目标,于是,攻击本能越充分发泄,其受控制程度也越高。这种被暗中操纵的攻击本能的肆意发泄和无限扩张,是人性异化的另一个标志,也是晚期资本主义的病症之一。

最后,他对资本主义生态、自然危机也从人性异化角度进行

了批判。他认为自然界不仅是人的生活来源，也是人的想象、美感和和谐观念的源泉，只有人与自然的和谐统一才能保证人性的完满发展。现代工业技术文明却为满足片面的物质享受无限制地剥夺、破坏、污染自然，结果切断了人与自然沟通的纽带，反过来自然要压迫、报复人，原本是人性得以实现的"天然空间"，而今却成为奴役人性的"地狱"。

马尔库塞的社会批判哲学奠定了其美学思想的基础，决定了其美学理论高扬艺术的革命功能的倾向。

二　艺术和审美的革命造反功能

马尔库塞美学思想的一个最重要特点，是非常强调艺术和审美的政治、革命功能。他很少孤立地研讨艺术和审美的本质，总是在同艺术与审美的政治功能的联系中来揭示艺术和审美的特质的。这是因为，他的美学乃是整个社会批判哲学的有机组成部分，他对艺术和审美的探讨是在对晚期资本主义文明的全面批判的背景下进行的，是整个批判的重要环节之一，同时，他的社会批判哲学落脚于为改变现实的"革命"开出药方，在他看来，审美和艺术是消除异化、超越现实的心理、本能"革命"的最重要途径，越到晚年，他越把"审美之维"看成政治革命的最重要一维。因此，艺术和审美的革命功能，自然成为他美学的中心课题，在晚年甚至成为他整个社会批判哲学的中心课题。也因此，他往往是通过阐述艺术和审美的功能来揭示艺术和审美的本质和特性。

总的来说，马尔库塞赋予艺术和审美以一种政治性的革命或"造反"功能。他说，"艺术作品按照它整个的结构来看，就是造

反,想和它所描述的世界调和是不可能的"[1];艺术用"被压迫者的语言"来"抗议和拒绝"[2]现实社会,如黑人文学特别黑人抒情诗"称得上是完全革命的,它们赋予一种全面的造反以用美学形式表现出来的声音"[3];由于艺术创造出与既存现实相反,为现实所不容的"另一种现实",因而遭到现存秩序的拒斥,但通过审美"艺术却给在人的思想和愿望中,给在他们的遭遇之中和在他们反对现存的秩序和现实的造反之中"[4]。正是在此意义上,马尔库塞说"革命构成了艺术的实质"[5],"艺术的任务"是"永恒的美学的颠覆"[6],艺术"在今天反对现存社会的政治斗争中是一种武器"[7],是"阶级斗争的必不可少的武器"[8]。艺术和审美的造反、革命功能根源于艺术的以下三个基本特性中:

第一,艺术具有异在性和否定性。

马尔库塞吸收了阿多诺否定性美学的某些观点,认为艺术创造了与既存现实相异的"另一种现实,另一种秩序"[9],"另一个真实"[10],"一个不存在的世界"[11]或一个异于实际历史的"第二部历史"[12]。他说,奉行各种不同美学原则的艺术,"不论是现实主义的,还是自然主义的,它始终是现实和自然的他物"[13],即都异在于现实。其相异之处首先在于艺术创造的世界是现实世界中根本不存在的或尚未存在的,它只是人们的理想和愿望;其次在于它的否定性,艺术具有"一种'否定性'总体性:人的存在的'悲惨'世界和不断提出新的从这一世界中解脱出来的要求"[14]。艺术世界是与现实世界根本对立的,是对现实世界的否定,因而也是"被现存的秩序和现实所排斥的"[15]。艺术这种异在性和否

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮ 《工业社会和新左派》,第163、145、184、155、175、167、146、180、155、151、160、167、150、159、155页。

定性，实质是一种“永恒的想象的革命”[1]，是一种美学上的改造和“升华”[2]。

第二，艺术具有批判的真实性。

马尔库塞从艺术的异在性、否定性出发，进一步提出艺术具有批判的真实性的观点。他说，现代艺术对现实的“摹拟是以疏离、推翻意识为手段的表现方式”[3]，它创造出一个“被认为是在既成现实中被压抑、被歪曲的一种现实”，“以一种通常不被承认、甚至闻所未闻的真实性的名义，爆破了既有的现实”[4]。这种批判性的“虚构的世界”乃是“艺术真实的发祥地”，事物在其中“才显得是它本来有和可能有的样子”，因而“它比日常现实包含更多的真实”[5]。艺术正是“通过创造一个‘比现实本身更真实’的虚构世界”来“向既成现实决定何谓‘真实’的垄断权提出了挑战”[6]。艺术的真实性“创造了使艺术推翻经验的独特作用成为可能的领域”，唯其如此，马尔库塞才指出，“对既成现实的控诉”和批判，构成了“艺术的基本品质”[7]。

第三，艺术具有主体性。

马尔库塞针对苏联美学界把马克思主义关于经济基础与上层建筑的关系的论点机械化、僵化的倾向，指出他们贬低了整个人的主体性领域，实际上否定了“革命的主要前提，即对于根本变革的需求必须扎根在个人的主体性中，扎根在他们的智力和热情中，他们的倾向和目标中”[8]。而在文化艺术中，主体性是同现实对抗的政治化的内在精神力量，“主体性还努力突破内心世

①② 《工业社会和新左派》，第155、19页。

③④⑤⑥⑦⑧ 转引自《马克思主义文艺理论研究》第2卷第469、469、446、475、456、475页。，

界,闯入了物质和精神的文化。今天,在特权主义时期,它已变成一种政治力量,是以抗衡侵略性和剥削性的社会化"①。他认为,在艺术中,主体性"很可以作为堡垒来反抗支配人生一切方面的社会",很可以变为借以推翻经验,说成另一个世界的内外空间",艺术主体性这种反叛社会现实的革命性,使之成为"资本主义社会的一个敌对力量"②。

第四,艺术具有自主性和超越性。

马尔库塞认为,与艺术主体性密切相关,艺术具有一种独立于现实世界必然性的自由自主的特性,"艺术有一种抽象的、幻想的自主权:私自任意虚构新事物的能力"③。通过自由自主地虚构现实世界中所未存在过的新事物,来超越现实,反叛现实。艺术的这种自主性必然包含着艺术的超越性,即对现实的反抗和超越。他说:"艺术就是反抗","艺术在它变得超现实……地方,才得以幸存"④;他还说,"艺术的基本潜能恰在于它的意识形态性格,在于它对'基础'的超然关系"⑤。在他看来,要超越现实就得"疏离"和否定现实,艺术创造的是一个"人、自然和事物不再屈从于既定现实原则的领域"⑥,一个与现实"疏离的世界",而"艺术只有作为疏离才能履行"⑦超越的职能;艺术只有"作为……否定力量"⑧才能超越现实,而艺术的疏离就是对"异化存在的有意识超越"⑨。艺术一旦"超越直接的现实,就打破了

①②③④⑥⑦⑧ 参见《马克思主义文艺理论研究》第2卷第445、445、466、466、451、425、449页。

⑤ 《爱欲与文明》,第105页,文中"主观性"一词根据全文内容改译为"主体性"。

⑨ 《单面人》,第82页,柏林1967年。

既成社会关系的物化的客观性，展开了经验的一个新方面：反抗的主体性的再生”[1]，所以，马尔库塞说艺术的“效用就是一种超越的效用”[2]。

第五，艺术具有普遍人性和永恒性。

马尔库塞认为，艺术之所以具有超越性，之所以能有永恒的真实性和生命力，如古希腊悲剧和中世纪史诗，乃是因为艺术建立在超时代、超阶级、超个人的普遍人性基础之上。他说，“美学的转化揭示了人性的情况，说明了它在整个人类历史中（按马克思的说法是前史）是如何坚持下来的，而不受特殊条件的损害”[3]；他还说，“艺术的普遍化不能以一个特定阶级的世界和世界观为基础，因为，艺术预想着一个具体的全称命题，即人性，这是任何阶级，即使是马克思称之为‘普遍阶级’的无产阶级也不能体现的”[4]。他认为，全部艺术史“始终有一个不变的标准存在”[5]，这就是普遍人性；他并用弗洛伊德主义对这种普遍人性作了解释，说这是“原始精力的领域，即性欲能力和破坏能力领域”[6]也即生本能（爱欲）和死本能的领域；而艺术的永恒性就来源于对这种普遍的爱欲的表现，他甚至说“艺术作为性爱和幸福的升华形态，在根本上就是性爱和幸福的代用品”[7]；艺术表现普遍的爱欲，就是表现了“生命本能在其反抗本能压迫和社会压迫的斗争中对自身的深刻肯定”[8]，也就是对异化现实的反抗和

---

① 《单面人》，第 79 页。

②④⑤⑥⑧ 参见《马克思主义文艺理论研究》第 2 卷第 447、453、441、453、449 页。

③ 《工业社会和新左派》，第 151 页。

⑦ 《反革命与造反》，第 38 页，法兰克福 1973 年。

否定。凭着普遍人性(爱欲)的灵魂,艺术才"经得起'趣味判断'的一切变迁"[1],而获得永恒的生命力。

艺术的上述特性,总体上决定了艺术和审美的革命和造反功能。但马尔库塞并不认为艺术和审美能直接导致这种功能,它需要通过一系列中介,通过艺术形成的升华,通过对审美主体的心灵的塑造来实现的。马尔库塞主要是从艺术造就"新感性"角度来具体阐述这一点的。

三 艺术和审美造就"新感性"

马尔库塞的美学思想与前述社会批判哲学紧密相关。他把美学研究的重点放在审美主体方面,着重研究主体的心理生理结构,特别是感性的本能结构,由此来探讨艺术和审美活动同革命、政治的关系,探讨艺术和审美同消除异化、解放人的关系。为此,他首先恢复了"美学"一词在鲍姆加登创立时的原初意义——"感性学",强调在哲学史上"该词反映了对感性(因而对肉体)认知过程的压抑对待"[2],即不断从理性上去理解它而驱逐它的感性本意。

当然,在早期,马尔库塞还未接受弗洛伊德的学说,还未提到现实、理性对人的感性本能的压抑等,但在1937年的《文化的肯定性质》一文里,他就重视艺术、审美对人的感性力量的即使是暂时性的解放功能。他一方面指出,资产阶级文化艺术对现实采取否定态度而超然于现实,但实际上由于未触动现实本身

① 参见《马克思主义文艺理论研究》第2卷第480页。

② 《爱欲与文明》,第132页,上海译文出版社1987年。

而仅寻求个体心理的内在的"精神—心理"世界的解脱，因而对既存现实反起了肯定的作用，一种内含否定性的肯定；另一方面，他又指出，艺术和审美"消除了笼罩在真实上的斑痕，并使真实从现实中脱离了出来"，在"美的王国"中，现实"通过美的魅力而被非现实化了。在美的中介中，人就能享受幸福"，"美所具有的直接感性力量就直接展现了可感的幸福"[①]。在此，马尔库塞把现实的物质世界与自由的精神世界分离开来、对立起来以及强调作为精神文化的艺术和审美对超越现实、解放感性的作用的思路，一直贯彻到他整个美学思想中了。特别在后期，他更重视通过艺术造就"新感性"，以达到对人的全面解放的目的。围绕着造就"新感性"，结合艺术的形式特征，马尔库塞论述了以下一些观点。

第一，艺术通过美学形式而具有升华的功能。

早在《爱欲与文明》中，马尔库塞就提出了艺术的升华功能说。他认为，现实世界对人性造成了压抑，而艺术由于超越直接现实而展现了一个非压抑条件，使人的本能如狭隘的性欲得以升华为广泛的"爱欲"，这是"'性欲'的自我升华"；他并说，"性欲的自我升华这个词意味着，在特定条件下，性欲可以创造高度文明的人类关系，而不屈从于现存文明对本能的压抑性组织"[②]。艺术的革命功能就体现在这种升华中。

但是，艺术的升华功能不是直接的，"它只能用另一种媒质，即美学的形式来表示革命"[③]，只能通过美学形式来实现升华。

---

① 《文化的肯定性质》，见德国《文化与社会》第1卷第66页。

② 《爱欲与文明》，第149页。

③ 《工业社会和新左派》，第165页。

马尔库塞关于美学形式,提出了不同于各种传统见解的观点。他说:"美学形式是质(意义、节奏和对比)的总体,这些质使一部作品成为封闭的有着自己的结构和秩序(即一定风格)的整体。凭借着这些质,艺术作品改造了现实中占统治地位的秩序。"① 这里,美学形式不仅是传统美学中无内容的或仅为内容所决定并为内容服务的外在形式结构关系,而且与内容意义结为和谐的整体,"和谐的外形,……以及艺术因而与现实相分离,这一切都是这一类的形式的特征"②。

马尔库塞把艺术的美学形式看成是艺术之与其他人类活动区分开来的独特标志,看成是艺术之为艺术的本质(或本体)特征。他说:"我所使用的形式这一术语,指的是那种把艺术作为艺术来界定的东西,即是说,指那种从本质上(本体论上)说不但和(日常的)现实不同,而且也和另外一些智力文化和科学、哲学等不同的东西"③;又说,"那构成艺术作品独一无二的、不朽的、具有一贯同一性的东西,那使一个作品成为艺术作品的东西——这个作为统一体的东西就是形式","正是这同一形式使艺术同其他人类活动区分开来"④。

艺术的升华正是通过形式对现实的美学转化而实现的。通过凭借美学形式,艺术创造出虽来自现实却与既存现实相疏离的另一个想象的、理想的现实,当"艺术用美与崇高、庄严与快乐把既定现实装备起来之后,它就同这一现实相分离并使自己面对另外一个现实","甚至最现实主义的艺术作品也构成了一个

①② 《工业社会和新左派》,第146页。

③ 《二十世纪西方美学名著选》(下),第426页注①。

④ 《二十世纪西方美学名著选》(下),第428页。

它自己的现实”,从中“显露了一些在日常生活中还未曾说过、未曾见过、未曾听到过的东西”,在此意义上“艺术就是‘疏离化’”[1]。美学形式就成了艺术与既存现实的疏离化,并进而在读者观众的审美中实现精神的升华和超越:“这种形式符合艺术在社会中的新作用:在骇人听闻的机械式的生活常规中提供‘节日’,崇高和休息——呈现某些‘更高级’、‘更深刻’,或者也许‘更真实’、更美好,因此也是能使人快乐的东西,以满足日常生活和娱乐中不能满足的需要”[2],这就是艺术形式的升华功能。前述的性欲向爱欲的升华亦是通过这种形式的美学转化而实现的。

第二,艺术和审美具有心灵解放的功能。

马尔库塞借用弗洛伊德主义,把人的本能需要与文明社会的进步对立起来,认为这种对立是快乐原则与现实原则的对立,也是感性与理性的对立。人生来就是追求各种需要的满足,这是人类生活中本能的、感性的快乐原则;而在现代文明社会中,为满足这些需要就必须作出种种限制和让步,快乐原则受到现实原则的压抑,感性本能受到理性功能的压抑。马尔库塞在《爱欲与文明》一书中认为,这种“压抑性理性统治”应当废除以获得心灵的自由。但要完全摆脱现实原则和理性的统治,在现实中是不可能的,唯有幻想和想象两种心理机能在意识领域内“不受现实的检验,因而只从属于快乐原则”[3];“它们保护了受理性压抑

---

① 《二十世纪西方美学名著选》(下),第429页。引文中“疏离化”原译为“异化”,现据原文意义改译之。

② 《二十世纪西方美学名著》(下),第428页。

③ 《爱欲与文明》,第101页。

的、人和自然要求全面实现的欲望”,“保持了不受压抑性现实原则支配的那些心理过程的目标”。而想象和幻想正是艺术和审美的特有领域,所以艺术和审美就具有“非压抑性目标”和本性。他说,通过想象和幻想,“艺术对现行理性原则提出了挑战”,这是“对现实原则的彻底否定”,于是,“艺术使自己具有革命的性质”,同样“审美领域本质上是‘非现实的’”,“审美形式是感性形式,是由感性秩序构成的”,因而是与理性原则对立的;同时,审美“提供快乐”,因而从属于快乐原则而与限制快乐的现实原则对立,在审美想象中,现实对象的表象失去了内容和功利目的,“表象完全就是它本身”,“从而成为自由的存在”。总之,马尔库塞认为,在艺术和审美中,“理论理性与实践理性的对象同世界的所有联系都被割断了,……它解放了对象”;同时,它也解放了主体心灵,“艺术的真理是感性的解放,其途径是使之与理性调和”,审美是对理性的“统治逻辑组织生活的持久抗议,是对操作原则的批判”,它使主体感性摆脱压抑状态,达到“感觉与理性会合”①。

马尔库塞还吸收了席勒用审美游戏活动调和理性和感性两种冲动,以实现人的解放的思想,来深化自己的审美解放论。他说,艺术和审美,由于摆脱了理性现实对感性快乐的压抑,使理性与感性的对立斗争关系(异化状态)改变为和谐统一关系,“即把人从非人的生存状态中解放出来”②,因而艺术和审美具有把人和普遍人性从既定现实的束缚中解放出来的功能。

第三,艺术和审美具有造就新感性、创造新主体的政治

① 《爱欲与文明》,第59—135页。

② 《论解放》,第6页,法兰克福1969年。

功能。

马尔库塞由艺术和审美的感性解放功能出发，进一步推出了它们具有造就新感性的政治实践功能。他坚持把目光转向主体的生理、心理结构，认为人类的解放有赖于政治实践，“这种政治实践必然破除了看、听、感觉和了解事物的惯常方式，使有机体变得善于接受一个非攻击性的、没有剥削的世界的潜在形式”①。这就是说，需要改变人们旧的感受世界的方式，造就具有“新感性”的社会主体，这种新感性同未来美好的无剥削、无攻击性的社会相适应。这就是他毕生致力的人性和本能结构中的“革命”或政治实践。他认为所谓“新感性”，就是能“超越抑制性理性的界限（和力量），形成和谐的感性和理性的新关系”的感性，它“表明生活本能克服了攻击性和犯罪感”，消除了一切不自由和有害人类生活的不义，体现了“否定整个旧制度”，“肯定建立一个新社会的要求”。就此而言，“新感性已成了一个政治要素，它预示着当代社会的一个转折点”②，他把当代青年中用超短裙、摇滚乐等反对认真精神，强调社会主义应多样化、愉快、好玩等行为，都说成是“新感性”的“实践”。

那么，新感性如何才能形成呢？马尔库塞认为，最好的方式莫过于艺术和审美。他认为，现代艺术通过想象和变形（政变经验现实的形态）来同现实对抗和决裂，在“改造了经验对象”的同时“也改造了经验”，改造了主体的感性结构，因此，“艺术通过对现实的变形造就了新感性，这样同时也就释放了新感性中被束缚的审美力量”。如现代的“反艺术”用“句法的消灭，词句的破

① 《论解放》，第 6 页。

② 以上参见《论解放》第二章，以下引文未注明出处者，均见该章。

碎,普通语法的爆炸性使用,没有乐谱的乐曲"等激进方式体现摧毁旧感性、造就新感性的力量,使人们"把解放同废除普通、守法的感觉连在一起"。同样,审美能解放被理性压抑的感性,使感性与理性达到和谐统一的自由状态,从而形成新的感觉方式即新感性。他说,审美"遏制了攻击性",在审美中,人们摆脱了"不自由社会的抑制性满足的感受",消除了"竞争性的剥削或恐怖"因素,"消除资本主义精神所产生的物质垃圾,消除这种精神本身",因此,"审美活动就是自由的需要的机能赖以获得解放的领域",造就自由的新感性的领域。马尔库塞就这样论述了艺术和审美造就新感性的巨大功能。由于新感性是通向未来理想社会的关键一步,马尔库塞实际上赋予艺术和审美以改造旧制度建立新社会的政治实践作用。

第四,艺术和审美还具有改造和重建世界的功能。

马尔库塞不仅从改造主体感性结构角度,而且还从新感性结构对客观世界的改造角度论述艺术和审美的"革命"功能。他认为,新感性体现了一种新的价值观,它能按照这种新的价值观来"规划和指导"对新世界的"重建工程"。通过艺术和审美形成的新感性能产生"一种社会生产力",来改造和重建社会:"人的非攻击性的、性爱的、感官的机能,与自由意识相一致,可以从这种美之中努力争取人与自然的调和。因此,在对社会的重建过程中,为了达到这个目标,现实完全会具备一种表示新目标的形式,其主要审美特质将使现实成为一件艺术品",换言之,"艺术也将在物质改造和文化改造中成为一种生产力",而艺术"作为一种生产力,在形成事物的性质和'表象',形成现实、生活方式等方面将是一个不可或缺的因素"。正如他所说,"社会生产力可能近似艺术的创造力,艺术世界的建设可能近似现实世界的重

建”，两者是统一的。在此，马尔库塞的思路是：艺术和审美造就了主体的新感性，而新感性能变成一种改造、重建社会的现实（物质）生产力，这种艺术和审美化的生产力能把现实改造为“艺术品”，这种艺术化的现实正是马尔库塞的审美乌托邦的理想国，在那里，“审美事物与现实事物的疏离状态告终，事物和美、剥削与娱乐的商业性联合状态亦将告终”，社会的异化将被彻底扬弃。

马尔库塞认为，艺术和审美改造、重建世界的功能不是直接的，而是通过前述的美学形式得以实现的，通过艺术形式来“建立一个完全不同的与既定现实相对抗的现实”①，他把艺术形式的法则看成马克思在《经济学哲学手稿》中说的“美的规律”，主张按美的规律（形式法则）来改造、重建世界。他强调，这种改造和重建，“不仅是精神意义上的，同时也是物质意义上的，它是对世界总体重建中技术与艺术的接合点，是最后从商品化的剥削和美化的恐怖中解放出来的城市与乡村及工业与自然的接合点”②。在此，艺术和审美通过美学形式而转化为按美的规律来改造、重建世界的重要物质力量。所以，他指出，艺术和审美“是一条通向主体解放的道路，这就为主体准备了一个新的客体世界”③，即审美化了的客体现实。

这里要说明的是，晚年的马尔库塞虽强调艺术和审美具有上述种种现实的甚至物质的改造世界的政治和革命功用一面，但并未陷入简单化、绝对化。他指出，“艺术和革命统一在‘改造世界’之中”，但艺术是“非行为性的，政治目标在艺术依靠

①② 参见《二十世纪西方美学名著选》（下），第436—437、433页。

③ 《工业社会和新左派》，第166页。

美学的形式只显现为一种理想"[1]，又指出，艺术的革命功能是"美学形式的一种特质"，其"政治潜能仅在于它的美学方面"，"它与实践的关系断然是间接的"，"艺术品越带有直接的政治性，便越是削弱了疏离的力量，缩小了根本地超越的变革目标"[2]。

总起来看，马尔库塞的美学思想是他整个社会批判哲学的有机组成部分，晚年甚至上升为核心部分。他的基本思路是：现代资本主义文明导致人性的扭曲、破裂即异化，体现为现实原则对快乐原则、理性对感性、攻击欲对爱欲的压抑。现代革命的任务是消除这种异化，恢复人性的自由和谐，建立理性与感性和解的关系，用爱欲战胜攻击欲，实现人的解放。实现这一革命的根本途径不是无产阶级的暴力革命，不是彻底消灭私有制和资产阶级的政治统治，而是在主体内心深处搞"本能革命"，以摧毁理性的压抑统治，造就新感性和新的主体，并通过新感性的能动作用，来改造和重建世界，把现实世界改造成自由和谐、没有剥削的美好社会。在"本能革命"中，艺术和审美由于其感性与理性统一的特性而担负着特殊的不可替代的使命，它们凭借美学形式的转化而否定、超越既定现实，同时又指向未来理想，最终把现实改造成审美化、艺术化的世界，把主体改造为审美化的新感性的主体，因而具有间接的革命和政治的实践功能。

马尔库塞这样一个以弗洛伊德、康德、席勒等人思想的综合而成的哲学、美学的总体构架，由于根本不触动资本主义的经济基础和政治统治，只限于意识形态领域甚至是个体的"本能"结构领域的革命，且主要建立在抽象的普遍人性基础之上，因而不

①② 《马克思主义文艺理论研究》，第2卷第470、474页。

但陷入历史唯心主义的泥淖，而且沦为席勒式的完全的空想。因为仅靠“本能革命”和新感性，仅靠艺术和审美，丝毫不可能改变资本主义的现实关系，这已为近三十年的实践所证明。

当然，这种总体上的缺陷并不意味着马尔库塞的美学思想一无可取，相反，其中包含着不少有价值的、合理的成分。

首先，他的美学与整个社会批判哲学一样，具有“造反”的基调。这集中体现在他把艺术和审美看成与整个资本主义现实相对立、疏离，具有叛逆、反抗、否定现实的本性上，因此，他的美学思想具有激烈的社会批判的政治色彩，为马克思主义者提供了有价值的思想资料。

其次，他有时也能突破唯心史观，看到艺术和审美“革命”的局限，指出重建新世界的过程“要依赖于对现存社会的总体改造”，包括“要依赖新的生产方式和新的生产目标”①，这是完全正确的，可惜这种闪光的思想在马尔库塞美学中太少了。

再次，他公开强调艺术的革命功能和政治实践作用，实际上对康德以来的形式主义、非功利主义、唯美主义思潮是有力的打击。

又次，他并未否定或忽视艺术和审美的特殊性，他一再强调艺术和审美的感性特点，推崇想象、幻想、虚构在艺术和审美中的重要地位，特别提出“美学形式”的范畴，打破了传统的内容与形式二分法的理解，对界定艺术的独特本质，揭示艺术和审美政治、革命功能的间接性，具有新的开创性和启示性意义，这都值得我们重视和借鉴。

---

① 《二十世纪西方美学名著选》(下)，第437页。

第四节 弗洛姆的新精神分析美学

埃里希·弗洛姆(1900—1980),出身于德国法兰克福一个犹太家庭,先后在法兰克福、海德堡、慕尼黑等大学学习心理学、社会学和哲学,1922年获博士学位。后去柏林精神分析研究所研究弗洛伊德学说。1928年起在法兰克福精神分析研究所和社会研究所工作,加盟法兰克福学派。1934年由于纳粹上台而被迫移居美国,先后执教于哥伦比亚、耶鲁、纽约等大学,1946年创建威廉·怀特精神分析和心理学研究所。1949年起应邀赴墨西哥国立大学任教,创立墨西哥精神分析研究所。1971年移居瑞士,继续勤奋笔耕。一生著述甚丰,主要有《逃避自由》(1941)、《心理分析和伦理学》(1954)、《健全的社会》(1955)、《现代人及其未来》(1960)、《马克思关于人的概念》(1961)、《在幻想锁链的彼岸》(1963)、《爱的艺术》(1979)等。他毕生的宗旨是认识人、改造人、美化人,创造健全的社会,为此,潜心研究马克思和弗洛伊德,企图在两人之间构架桥梁,达到社会学与心理学的合作,开展现代社会中的心理革命。他虽无文论、美学专著,却有关于文论、美学的精辟见解。

一 以"生产性的爱"为核心的人学

弗洛姆的文论、美学以其人学为基础。他努力用马克思的学说改造弗洛伊德的精神分析学,进而提出自己的人论。

他指出,马克思认为人是由社会形成的,而弗洛伊德则主要

从人的家庭遭际、心理分析来看人，马克思的思想比弗洛伊德更科学、深刻、宽广，但缺乏对人的内心世界的精细分析。因此，他想在综合两者的基础上提出自己的人论。

他清醒地看到人面对生与死、实现生命潜能的要求与实际上不可能全部实现的深刻矛盾，即人的存在的二律背反；他同时还看到人在不同历史时代也面临着"历史的二律背反"。这两个"二律背反"是每个现实的人必须面对并寻求回答的问题。他提出，作为既有思想又有肉体的人，既是社会的人又是有情感、欲望、本能的人，"对人的存在问题的唯一回答"就是"在于实现人与人之间的融合，在于实现与另一个人的融合，在于爱"，爱是"在保存人的完整性、人的个性条件下的融合"①；而成熟的爱应是一种"生产性的爱"，一种"给予"，"给予是潜能的最高表达"，是"快乐的"体验，由此"表现了我生命的存在"②，"给予"有关心、责任、尊重和认识四要素。这就是弗洛姆人论的基本观点。

弗洛姆"生产性的爱"的理论确实体现了人的社会性与情欲、本能的统一，确立了人的完整性，防止人丧失自我，为文艺找到了主体的人，为美学、文艺问题的解决奠定了人学基础。

二　展示人类普遍经验的艺术象征论

作为精神分析学家，弗洛姆也十分重视梦的研究，认为梦是人类通用的语言，是基于人类普遍的生存经验之上的普遍的象

①② 《爱的艺术》，第237—238、251页，工人出版社1986年。

征。那么什么是象征？他说，“象征语言是我们表达内在经验的语言”，“在它之中，外部世界是内部世界的象征，是我们灵魂和心灵的象征”[1]，即用感性、外在、物理的东西表达人的内在、普遍、心灵的世界。他并把象征分为习俗的（conventional）、偶然的（accidental）和普遍的（universal）三种，前两种均无普遍性，第三种之所以有普遍性乃因它根植于一切人共有的经验之中。

弗洛姆就是将文艺看成一种普遍的象征，一种对人类普遍经验的展示。他从象征与人类普遍经验的深刻联系出发来分析人类的梦、神话、童话和文学作品。

他认为梦是人类的睡眠语言，在梦中人们脱离了清醒的文化意识和理性，但也摆脱了理性文化的某些专制、消极影响，有时比觉醒状态更聪明、更有洞见力，其根源还在于梦境常常象征着人类的普遍经验。

他指出，神话作为人类原始艺术的经典样式，是人类童年时期的梦境，因而也是人类早期内心经验的象征和展示，“神话和梦一样，讲述一个在时间中发生的故事，这故事以象征语言来表达宗教和哲学的观念，来表达这个神话真正意义之所在的内心经验”[2]。据此，他批评了弗洛伊德将古希腊俄狄浦斯神话归结为性欲和乱伦的观点，指出，“这个神话的主题不是性欲，而是对权威的态度”[3]，它“可以被理解为一种象征，它不是代表母子间的乱伦的爱恋，而是表现在父权制家庭中，儿子对父亲权威的反叛”[4]。

---

① 《弗洛姆著作精选》，第230页，上海人民出版社1989年。

②③④ 《弗洛姆著作精选》，第257、258、263页。

他认为，许多被广泛接受的童话也像神话一样，不单纯是个体经验的表现，其中也包含着丰富的人类普遍经验。如他不同意弗洛伊德对童话《小红帽》的分析。弗洛伊德把《小红帽》的主题归结为性的危险——受性欲诱惑而背离人类道德终遭惩罚。弗洛姆则认为它的意义不止于道德，它"叙述了男女性之间的冲突；这是一个女人胜利的故事"①，可见，它传达的是人类历史中两性斗争的普遍生活经验。

三　"社会无意识"论和文学

弗洛伊德对人类"无意识"领域的发现，荣格对"集体无意识"的强调，是精神分析学的两大成就。而弗洛姆"社会无意识"概念的提出，则是一个新的理论贡献，体现了他综合马克思主义和弗洛伊德学说的努力。

弗洛姆认为，"每一个社会都能决定哪些思想和感情能达到意识的水平，哪些则只能存在于无意识层次"②，对于前者社会会接受和扶持，对于后者则加以压抑，使之停留于无意识层次，"社会无意识"正是被社会所压抑的那些心理领域。他指出，社会是通过语言、理性逻辑和社会禁忌三个途径来压抑无意识的，它们是社会的过滤器。(1) 语言是文化的产物，总是与意识相联系，凡表现为语言的，必是社会意识；由于通过语言无法提供表达人们内心体验的语词，因而必然压抑社会无意识；语言还通过语法、句法等压抑无意识；"整个语言包含了对生活的一种态度，

① 《弗洛姆著作精选》，第 244 页。

② 《在幻想锁链的彼岸》，第 93 页，湖南文艺出版社 1986 年。

从某一方面来讲,语言仍是经验生活的一种僵化表述"①,它只重视纯理性方面而忽视人们内心深处的体验。(2)理性逻辑所体现的思维规律也对社会无意识构成压抑,凡符合逻辑的情感、体验可进入意识层,否则就成为社会无意识的一部分。(3)社会禁忌更把一些感觉、体验压入无意识领域。

弗洛姆强调了文学与社会无意识的密切关联。首先,他认为文学创作如同睡眠状态的梦境一样,是处于无意识层的内心体验,作家把无意识流动表现出来的过程就是用普遍的象征来表现自己的内心体验的过程,也是突破和超越社会意识压抑的过程。一句话,艺术创造状态是社会无意识与社会意识相互冲突、协调的过程。其次,艺术思维也是社会无意识与社会意识,情感、体验与理性逻辑,自由状态与文化制约相冲突、调和的过程。再次,文学语言也是社会无意识与社会意识矛盾运动的结果,因为文学语言是一种久被遗忘的、普遍的象征语言,它侧重于表现人的情感、体验,与社会无意识关系密切,但它只有在作家进入反观自身的自由的创造状态即类似于睡眠中梦境状态时,才会涌现;而文学创作同时还会受到社会意识层的正常语言的压抑和影响。正是这两种语言的矛盾冲突,决定着作家的创作活动及过程,决定着文学作品深层意义的表达方式和程度,也决定着作家的语言功力和风格。

由上可知,弗洛姆的新精神分析美学尝试用马克思主义改造弗洛伊德学说,对后者非社会性和泛性欲论的缺陷有所克服,且能对文学的特性和创作心理活动作出新的较为辩证的阐释,是富有启发性的。

---

① 《在幻想锁链的彼岸》,第 123 页。

第五节　哈贝马斯的“交往合理化”美学

于尔根·哈贝马斯（Jügen Habermas，1929—），出身于德国杜塞尔多夫一个中产阶级家庭。四十年代后期先后入哥廷根大学、瑞士苏黎士大学、波恩大学学习哲学、历史、心理学、文学、经济学等，1954 年获哲学博士学位。1955 年进入法兰克福社会研究所工作，成为阿多诺的助手。1961—1964 年任海德堡大学哲学教授，1964 年起任法兰克福大学哲学、社会学教授。1971 年起主持施塔恩堡的马克斯—普朗克科技世界生存条件研究所，后又转至慕尼黑市任马克斯—普朗克社会科学研究所所长，1983 年重返法兰克福大学任哲学、社会学教授。哈贝马斯是法兰克福学派第二代主要代表人物，也是当代西方最杰出、最有影响的思想家之一。他具有百科全书式的知识素养，在哲学、社会学，解释学等多个领域他都曾与一些大学者展开论争，且都取得了独树一帜的成果。他著述极丰，主要有《公众社会结构的变化》（1962）、《理论与实践》（1963）、《认识和人的旨趣》（1968）、《作为意识形态的技术和科学》（1968）、《文化与批判》（1973）、《晚期资本主义的合法性问题》（1973）、《论历史唯物主义的重建》（1976）、《交往行为理论》（1981）、《现代性的哲学话语》（1985）、《新保守主义》（1989）等，至今仍活跃在国际学术界。他虽无美学专著，但对美学和文艺问题仍很关注。他的文艺、美学思想是他“社会批判理论”的重要组成部分。

一 “重建”以“交往行为”为核心概念的历史唯物主义

哈贝马斯的哲学总体上说仍沿续了法兰克福学派的“社会批判理论”的基本框架,但摈弃了第一代成员们单一“否定性”的激进主义立场,而代之以对晚期资本主义合法性危机的分析和对上升为意识形态的科学技术的批判,企图通过构造温和的“社会交往行为理论”,来“重建”历史唯物主义。

哈贝马斯认为,马克思创立的历史唯物主义在当代晚期资本主义社会中已不完全适用了:一是把人类自我产生活动和交往活动仅归结为社会劳动,而没有区分作为工具行为的劳动和人际的交往行为,从而忽视了交往行为,即以符号、语言、意识和文化方式表现出来的人际交互作用;二是没有看到晚期资本主义科学技术已独立成为价值创造源泉,因而马克思的劳动价值论和剩余价值论在现代也已过时,同时科学技术在当代已不仅是支配自然的生产力,而且成为统治人的意识形态,使人的交往行为愈益不合理化;三是由于当代社会生产力和生产关系的构成和社会功能都发生了重大变化,生产力不再起到解放人类的作用,生产关系已扩大为一般“交往关系”,也不再体现劳动与资本的对立,因此生产力与生产关系的矛盾运动已无法说明晚期资本主义的发展;四是当代社会国家、交往、科技不再以经济基础为转移,反过来却对经济基础起决定作用,因此,经济基础一般决定上层建筑的原理也不再适用了。

据此,哈贝马斯决心要“改造”和“重建”历史唯物主义,于是就提出了“社会交往行为”理论。所谓“交往行为”,是指主体之间通过符号协调和相互作用,它以语言为媒介,通过对话,达到人

与人之间的相互理解、沟通和一致。哈贝马斯认为，晚期资本主义由于科技理性的统治造成人性的全面异化，导致人成为“单面人”、“物化的人”，人的精神陷入危机，人与人之间缺乏信任和理解，人的交往行为日趋不合理，整个社会出现合法性危机。他的“交往行为”理论就是提出建设一个和谐稳定、实现交往行为合理化新目标以及实现的途径。其要点是：(1) 交往行为合理化要求行为主体之间进行没有任何强制性的诚实交往和对话，以求建立起相互理解、信任的和谐关系。(2) 实现交往行为合理化的基本前提是建立人们共同承认和尊重的规范标准，即人的平等权利和尊严不受侵犯的“普遍伦理原则”，这须交往者参与对规范原则的商谈、讨论、论证来达成。(3) 交往行为以语言为媒介，通过交往者之间的对话来实现。于是，研究语言的交往职能和人工构造理想的“语言环境”的可能性、客观条件，探讨说者与听者的对话关系及如何达到相互理解、一致的“普遍语用学”应运而生。(4) 对当代资本主义的革命不再用阶级斗争手段，而采取“纯粹交流思想”的乌托邦模式，即创造一个良好的语言环境，保障人际对话和交往行为合理化进行，摆脱国家的干预与控制。总之，他的“交往行为”理论，最终把历史唯物主义“改造”成实现人们“语言行为”的合理化，建立可能、有效、理想的语言使用规范问题。这在政治上比其前辈明显趋于保守，而其理论的空想性质则依然如故。

二　对“批判美学”的批判综合

哈贝马斯作为法兰克福学派的第二代代表，不但在哲学、社会学上批判继承了该派第一代成员共同构建起来的“社会批判

理论”,而且在美学上也对其理论前辈的“批判美学”进行了创造性的批判综合,这是他形成自己独特的文艺理论和美学思想的出发点。

首先,他肯定了法兰克福学派创立者霍克海默对马克斯·韦伯文化合理化思想的吸收,他认为霍克海默将韦伯思想中隐含的两个重要论题揭示出来并加以发挥:晚期资本主义社会合理化原则从经济领域扩大到文化生活,造成了思想的丧失,理性为多种的信仰所取代,理性艺术瓦解,艺术作品变为文化商品,道德和艺术变得不合理了,同时造成了自由的丧失,认识工具理性使经济和国家变为社会生活的中心,迫使其他生活领域包括文化艺术从属于它们,处于生活世界的边缘,这意味着自由的丧失,意识的物化。哈贝马斯认为这是从文化、美学上对晚期资本主义的有力批判,因此值得汲取。

其次,他对本雅明关于艺术在现代社会中起到拯救、批判的功能的观点十分赞同,但对其把拯救的希望仅放在非“光晕”(aura)的现代艺术上则表示怀疑,他指出本雅明未看到现代科技带来的艺术作品的批量复制有可能使艺术丧失自主性,退化为宣传性或商品化的大众文化,从而丧失拯救、批判功能。在艺术表现问题上,哈贝马斯吸收了本雅明用“寓言”来概括现代艺术特征的艺术语言论,并发展、改造为建立在意义模仿之上的语言理论。他认为,艺术的批判、拯救就在于发掘出艺术作品中所隐含着的“语义潜能”(semantic potential),“只要这些潜能的来源并不趋于枯竭,那么,对于幸福的需求就能得到满足”①。但他同时指出本雅明的艺术语言论有一种怀旧、保守的倾向,“充

① 《觉悟的提高或拯救的批判》,原载《新德国评论》1979年春季号第48页。

其量只能把自己看作是对重要经验和乌托邦内容的验证和重复——而不能看作是结构的反思"①。

再次，他比较分析了本雅明和马尔库塞的美学思想，力图达到对两者思想的综合和超越。他认为，(1) 马尔库塞用马克思主义意识形态批判揭示出艺术超越现实的理想主义本质与艺术让人们安于现实的抚慰功能（consoling function）之间的冲突，是一种"提高觉悟的"反思性理论；而本雅明则坚守、拯救艺术品自身的真实内容，因而是"拯救的"审美经验理论；(2)马尔库塞倾心于象征性的古典艺术作品，本雅明则赞赏寓言式的现代艺术作品；(3)马尔库塞和本雅明在是否单纯因技术改变造成了现代艺术的非光晕化的观点上有差异。对二人以上差异，哈贝马斯并未明确表态，但可以看出，他对马尔库塞的意识形态理论基本赞同，而对其艺术乌托邦思想则有所保留。

又次，作为学生和助手，哈贝马斯对阿多诺十分尊重，但对其理论也是有批判又有吸收。他充分肯定阿多诺对现代资本主义社会文化艺术的商品化现象所采取的文化批判态度，认为阿多诺的《美学理论》强调通过真正的艺术来召唤新的启蒙精神，批判工具理性是正确的。但对阿多诺与本雅明三十年代关于现代艺术"光晕"丧失问题的那场辩论，他对阿多诺的批评更多一些。他指出阿多诺对自主的、难以接近的"光晕"艺术的社会批判能力过于迷信，将导致一种悲观消极的防御性的"冬眠的策略"；他乐观地认为现代艺术的发展已形成共同接受样式，超越了纯粹的文化工业，保持着启蒙大众的功能。在这一点上，他对本雅明的支持略多一些。

---

① 《觉悟的提高或拯救的批判》，原载《新德国评论》1979 年春季号第 50 页。

哈贝马斯对理论前辈们的批判吸收,目的在于创建自己的美学理论。

三 通向"交往合理化"的美学

哈贝马斯的美学思想是他整个对资本主义意识形态文化批判的有机组成部分,他同其前辈一样,把摆脱异化、实现人的全面解放的厚望寄托于文学艺术,他的独特处在于坚持美学的现代性,并且把包括美学、文艺在内的文化批判推进到语言批判层次上,最终落实到包括审美体验在内的交往行为的合理化上。

首先,哈贝马斯的批判美学的出发点是其"交往行为理论"。他分析了占统治地位的资产阶级文化世界如何通过文化工业批量制造宣传性或商品化的"大众文艺",而扼杀人的激情,使艺术欣赏退化为纯粹的消费和消遣,以此论证资本主义的合理性的策略,指出这恰恰导致人性的进一步异化和片面化,导致人们交往行为的片面化和不合理化,从而揭露了现代资本主义的合法化危机。

其次,为了实现其通过交往行为合理化来改造现代资本主义社会的目标,哈贝马斯在美学上持捍卫现代艺术的立场。(1)他借用本雅明的术语把传统艺术和现代艺术区分为"光晕艺术"和"后光晕艺术",对现代艺术打破传统艺术的"光晕",引导人们摆脱依附、寻求解放的功能予以肯定。他认为十九世纪"为艺术而艺术"的运动是现代艺术走向非光晕化的一次尝试,虽然并不成功。(2)他认为,现代化趋势使资产阶级艺术更独立于其社会环境,从而引发滋生了反正统文化、反资本主义生活方式的先锋派艺术,先锋派艺术所体现的不是资本主义合理化的希望,而是

资本主义的合法化危机，是对交往行为合理化要求的潜在期盼。(3)他对现代艺术、特别是先锋派艺术的特征和趋势作了精辟分析，指出其中“光晕”的丧失和“寓言”手法的应用使作品有机一体化被破坏，虚假整体意义被消解，与丑、否定的畸形结合，与传统的有意决裂，艺术成为一个自主化的实验场所；指出先锋艺术的审美体验包含着吸引与拒斥、连续性与中断、沉湎与惊颤等一系列矛盾以及下意识、怪诞、疯狂、物欲和肉欲等反常的范畴，分明是一种对资本主义正统文化的反叛与挑战。总的说来，哈贝马斯对现代艺术否定传统文化，批判资本主义的特性持基本肯定的态度。

哈贝马斯坚守美学的现代性，抵制后现代主义的冲击。对美学的现代性的捍卫，不仅表现在他对现代主义艺术的首肯上，更表现在他对后现代主义的抵制上。

哈贝马斯对后现代主义的思想实质进行了分析，他认为在早期启蒙思想家那里，工具理性与人文理性是和谐统一的，但现代工业文明的发展，导致以科技理性为主导的工具理性的恶性膨胀和对人文精神的严重压抑，后现代主义应运而生。它不仅破坏了传统艺术的“光晕”，而且消解了现代主义艺术。后现代主义虽然鞭挞了传统理性和现代艺术的主体性，但它们那种断裂、破碎的非理性艺术也无法深入日常生活实践中去，只得求助于资本主义文化工业大量生产的商业化的“大众文艺”，这样反而助长了资本主义的物化、消费主义和官僚制度。因此，哈贝马斯坚守美学的现代性，反对完全抛弃理性的后现代价值取向，使科学、道德、艺术按照各自的内在逻辑去发展合理的化的制度，建立新的合理交往关系。

尤其值得注意的是，在抵制后现代主义方面，哈贝马斯批评

了德里达等人消解学科界线,取消文类区分,颠倒哲、文位置的解构主义立场。

前面已经谈到,德里达曾着力于解构哲学与文学的二元对立,认为哲学深深根植于隐喻这一文学特性之中,如哲学清除了隐喻(文学性)便一无所有,在此意义上,文学倒成了比哲学更基础的"原型文学"。这一解构的结果是模糊、取消了哲学与文学的学科界线。显然,德里达的锋芒是指向传统理性主义的。

哈贝马斯从其"交往行为"理论出发,坚持保障交往行为在现代社会得以正常开展的交往理性,维护了哲学、文学、科学等学科和文类(体)的必要区分。其主要观点是:

第一,文类(体)原有的明确界限是社会分化和学科分类的必然结果,因而是合理的。只要社会继续分化,学科继续发展,确立文类(体)的界限就是必然的。

第二,学科、文类(体)的划分是完全合理的,没有学科、文类(体)的界限,就没有现代学术机制的建立和现代学术的巨大成就。

第三,从言语交往行为角度看,文学文本与哲学、科学等应用于日常生活的文本在行为活动领域、行为目的、行为有效性等方面是全然不同的:(1) 文学文本的言语行为活动领域是虚构的文学世界;哲学、科学等文本则是具体行为的语境。(2)前者的言语行为目的是让读者接受,让读者不会真正介入文本的虚构生活,而后者则为了进入日常交往实践,故参与者必须熟悉并参与其中,无法置身其外。(3)两者的有效性要求不一,哲学、科学等本文要求陈述的真实性、规范的正确性、表达的真诚性和价值的优先性,以使交往得以实现;而文学文本以虚构形象为特征,则不必满足这些要求,其"叙事内容在意义和价值上的内在联

系，只对小说的人物形象、第三人称以及转变成第三人称的人物形象有效，对于真正的读者则没有什么价值”[1]。就是说，文学文本的言语行为对读者而言不必满足哲学、科学本文的上述要求，它们的有效性原则大相径庭。

第四，对学科界限确定与否，关系到文化现代性的问题。德里达等人消解哲学、文学的文类(体)学科界限，本来是要颠覆传统思想，“去”除理性中心主义的，但由于他们完全抹杀了文类(体)学科间的起码区别，却在实际上又趋向于文类(体)的大一统，建立起又一个新的“中心”，即以“文学”为根基的一切文本的中心。

第五，维护文类(体)、学科的恰当区分和界限，恰恰有助于打破理性中心主义，建立起多学科、文类(体)并立，学科间平等“对话”的交往理性。

哈贝马斯的上述观点在维护现代性、批评解构主义的片面性和展开其“交往合理化”美学等方面，都有建设性意义。

四　艺术交往论

哈贝马斯关于艺术本质和功能的观点，仍然立足于、服从于他的交往行为理论，即他把艺术定位于人际、主体间建立交往关系的有效方式，艺术在交往关系中获得其本质，发挥其功能，进而推进现代性文化和话语体系的建设。

哈贝马斯以十八世纪书信、日记等体裁的小说为例，论述

---

① 哈贝马斯：《作为文学的哲学与科学》，见《后形而上学 Denken》第 261 页，苏尔康著 1992 年。

了文学艺术在人们交往关系建立过程中的中介、桥梁的特质和功能。

首先,他指出文学艺术能帮助个体与自我(个体)建立起自我认同的主体性。他认为,在中世纪封建制度下不存在私人的活动空间,只有"代表型公共域",文学艺术也只是以国王为代表的王公贵族消遣享受的专利品,其功能是工具性的。但以后文学艺术创作逐渐成为个体的活动,于是其功能亦发生变化,成为塑造、规范个人的个体性和主体性的活动。如十八世纪有了"小家庭的私人域",文学创作的主要体裁为书信体,故有"十八世纪被称为书信世纪"之说。写信作为私人的创作活动,就"使个体的主体性表现了出来",书信体作品成为"心灵的复制和造访","充满了作者的血和泪"①,其意是,那时的文学创作帮助私人(作者)建立了一个相对独立的"私人域",同时也使他(个体)获得了自我意识,确立起自我认同的主体性。

其次,他认为,文学艺术还能帮助个体(自我)建立起与他者(另一个体)的交往关系。仍以十八世纪书信体小说为例,这种文学创作借助于揭示自我(个体)的隐私而与他者发生关系。作者抒写自己内心世界的隐秘目的是为了让读者(他者)参与进来,私人"日记"成为发出去让他者读的信,第一人称的小说也成为供收信人听的独白。这样,就使本为私人性的写作具有了与他人发生关系的公共性,成为激发、规范、帮助他者(读者、公众)确立主体性的重要方式和力量。通过这种文学创作和阅读,作为私人(个体)的作者和读者均进入了公共域,发生或建立起相互沟通、同情、理解等亲密关系。哈贝马斯以当时英国著名作家理查生和

① 哈贝马斯:《公共域的结构图式》,第113页。

斯太恩为例，指出，通过文学创作活动，“理查生和他的读者一样，也替他的小说人物落泪，作者和读者自己都变成了小说中自我倾诉的人物”。斯太恩是“把小说放到了与公众相关的场景之中”，“允许每个人替自己要求一种作为补偿的文学活动，把人物与读者及作者的关系作为现实的补偿关系”，这样，“事实上，最初靠文学传达的私人空间，即具有文学表现力的主体，已变为拥有了广大读者，而组成公众的私人们围绕读到的内容一起进行讨论，从而带入共同推进的启蒙过程中”[①]。在此，文学起到了把作者与读者、个体与公众连接起来，确立各自的主体性，并建立起公共域中主体间性的中介作用。这样，哈贝马斯就从形成、催进、建立人与人的交往关系的角度阐明了文学艺术的本质和功能。

这一思想，在他论述席勒《审美教育书简》中的美学思想时，得到了更明确的阐发。他认为，席勒设计的未来审美王国中，艺术和审美发挥了把人的意识乃至整个社会重新凝聚、整合起来的中介作用，艺术实际上就是把分散主体的潜在交往理性激发出来，使之成为建立“主体间性”的合理关系的最佳方式。在此意义上，艺术和审美“能够完成使分裂的现代性统一起来的历史使命”[②]。“唯独美的中介能够使社会统一起来，因为它同所有成员的公同点发生关系。”[③]

这样，哈贝马斯就站在现代性文化建设的高度，把他的“交往合理化”理论贯彻到艺术本质、功能的阐释中，形成了非常独

① 哈贝马斯：《公共域的结构图式》，第114—115页。

② 哈贝马斯：《现代性哲学话语》，第59页。

③ 同上书，第63页。

特而有创造性的艺术理论,成为他整个交往合理化美学的有机组成部分。

从上述几个方面,我们可以清楚地看到,哈贝马斯希望把现代艺术和美学的建设纳入他用交往行为合理化改造现代资本主义的方案中去。这固然有其批判"晚期"资本主义的积极意义,但归根结蒂,仍然与整个法兰克福学派的美学思想一样,不过是一种有乌托邦色彩的浪漫构想。

第六节 加洛蒂人本主义的现实主义美学

加洛蒂(Roger Garaudy 1913—),法国共产党员、马克思主义政治家、哲学家、美学家。出身于马赛一个工人家庭,青年时代就投身革命活动,1933年加入法共。"二战"期间参军服役,复员后因积极参加反法西斯的抵抗运动而被捕,关押在阿尔及利亚近三年。战后才获释,曾在阿尔及利亚工作,加入过阿尔及利亚共产党。回国后,进大学任教,继续参与政治活动。曾被选为法共中央政治局委员,也作为法共代表参与议会竞选,担任过法国参议院议员、国民教育委员会主席。1959年起主持法共创办的"马克思主义学习研究中心",组织过与存在主义、天主教方面就哲学等问题开展的对话和辩驳。主要的著作有《马克思主义的人道主义》(1957)、《人的远景》(1959)、《从超现实主义到现实主义——阿拉贡的历程》(1961)、《论无边的现实主义》(1963)、《二十世纪的马克思主义》(1966)《二十世纪的现实主义》(1968)、《今天能成为共产主义吗?》(1968)等。

一 人本主义的哲学和美学

在法国马克思主义理论界中，列斐伏尔是最早将马克思的《1844 年经济学哲学手稿》译成法文，并以此为依据，努力用人本(道)主义思想来建构马克思主义美学的。晚于他的加洛蒂也沿袭了这一基本思路，一方面从《手稿》的基本观点出发，另一方面对存在主义哲学，乃至基督教超验思想都有所吸收，力图在 1956 年苏共"二十大"以后，建立起一种同斯大林主义相对立的人本(道)主义的马克思主义哲学和美学。

加洛蒂认为，马克思主义的核心就是人、人的问题，马克思主义就其实质而言就是人道主义，是"最完善的人道主义"。在他看来，《手稿》表明马克思主义的出发点、归宿都是人，其终极目的就是要使人从异化状态中回归到真正的"完整的人"。他说："马克思这样强调了他的学说的出发点是人"，而其目标是消灭社会异化，使人成为真正的"人"，"这样的人，完整的人，将能统治经济领域而不致在这领域内成为牺牲品，并将有可能自由地和创造性地形成自己的个性。这就是马克思主义哲学远景的枢纽"①。

加洛蒂还依据马克思的《手稿》，把"人的问题"归结为"唯一能通过劳动来自己创造他自身的历史的动物的问题"②。与此同时，他还吸收了萨特的存在主义思想，将其关于个人的存在通过自我选择而逐步获得本质的观点纳入自己对马克思人学理论的

① 《马克思主义的人道主义》，第 2 页，三联书店 1963 年。

② 《论无边的现实主义》，第 223 页，上海文艺出版社 1986 年。

阐释之中,于是把人的自我创造改造成个人的自由选择(创造)。他说:"如人们所看到的,选择越是自由,就越是必然,这样以来,个人便是创造的中心点,而不是不定的中心点了。"① 而这种创造活动所指向的人类终极目的则是"使每一个人成为一个人,即成为一个创造者"②。这些就是加洛蒂人本主义哲学的基本观点。

加洛蒂十分自觉地将上述人本主义哲学观应用到美学理论中来,提出了艺术是人在世界上的存在形式的重要主张。首先,他强调人通过劳动创造历史"这个关于人的问题","在美学上、在对文学创造的研究中极为尖锐地提出来了。这种劳动的特殊形式显然表明,人不仅是他的过去的延续"③。他的意思是,人是唯一能通过劳动创造自身的动物,这是人的问题的核心,而文学艺术创作也是劳动的一种特殊形式;正因为人能通过劳动不断创造自身的历史,所以人的艺术也能使人面向未来,不断改变、发展、重塑自身,或曰创造自身,从而不仅仅是重复的、一成不变的"过去的延续"。

其次,他具体分析了艺术这种劳动的特点。他认为,劳动是人最基本的存在形式,艺术作为人的创造活动,只能产生于一般劳动,同时又成为一般劳动的一种特殊形式。艺术一方面能直接满足人的某种确定的需要,即审美需要;另一方面它又是人的创造能力的一种客观化、物化,即以物化方式体现出创作者本身的形象和理想(愿望)。唯其如此,"在每个时代,艺术都和劳动及神话有关。劳动是一种现实的力量,一种技能、一种学问、一种训

① 《二十世纪的马克思主义》,第179页,法国普隆出版社1966年。

②③ 《论无边的现实主义》,第167、223页。

练、一种社会结构，所有已经形成和正在形成的一切。神话，也就是具体而拟人化地表现这种意识：即对自然界和社会中人类尚未主宰的领域里所缺乏的和有待于创造的事物的意识"①。

在此，神话是人有待通过劳动在未来实现的目的、理想、愿望。如果说，(一般)劳动是现实的力量，那么，神话则是劳动的未来目标，(一般)劳动体现了人的现实存在，而神话则是人对未来存在的追求。在此意义上，劳动和神话是人的存在的两种形式，而这两种形式归根结蒂都可归结为劳动。加洛蒂认为，艺术与劳动紧密相联：一方面艺术本身是一种劳动，是人的创造能力的一种对象(客体)化；另一方面，艺术又与其他劳动一样是一种改造世界的"现实力量"和"社会结构"。同时，艺术又超越(一般)劳动，而与神话相联系，它面向未来而与既定现实(现存社会)保持距离，全力反对现实的异化，力图使人们都成为"完整的人"。正是在艺术既是劳动、又是神话，既表现人的现实存在、又展现人的未来存在的双重意义上，加洛蒂提出了"一切真正的艺术品都表现人在世界上存在的一种形式"的新命题。这个命题在发挥马克思《手稿》中的人本主义思想的同时，部分吸收了存在主义的某些观点，是对艺术本质的一种新的阐释，值得我们认真思考和研究。

加洛蒂认为，上述对艺术本质的人本主义探讨，由于涉及"人"的根本问题，所以决不仅限于是美学，而且也是关乎马克思主义哲学、政治的根本问题。他明确指出："正因为美学提出了艺术创造这个中心问题，即通过人不断创造人的问题，它才是一种哲学的试金石，因为它涉及的不仅是人们对艺术和艺术家、文学

① 《论无边的现实主义》，第172页。

和作家的看法,而且涉及人的概念。"①

二 赋予现实主义以新尺度——人的主体性

作为马克思主义者,加洛蒂在美学上努力维护和发展马克思、恩格斯的现实主义理论。但是,一方面目睹二十世纪以来不同于经典现实主义的西方现代主义艺术的巨大成就,另一方面在苏共"二十大"后,对斯大林时代倡导的社会主义现实主义产生了怀疑、动摇和深入的反思,加洛蒂觉得有必要对传统的现实主义美学理论进行改造,注入新的内涵,作出新的解释。

加洛蒂仍然从上述包含存在主义因素的人本主义立场出发,从马克思主义辩证唯物论的高度,论述了当代现实主义的哲学根据,他说:

> 艺术中的现实主义,就是把辩证唯物主义的根本原理移植到美学领域中来:
>
> 一、世界在我之前就存在。
>
> 二、这个世界和我对它的观念不是一成不变的,而是处于经常的变革过程中。
>
> 三、我们每个人对这种变革都负有责任。②

这三点,表面看同艺术、同现实主义并无直接关系,只是讲的哲学原理。但加洛蒂却分明讲这是"艺术中的现实主义"和"移

① 《论无边的现实主义》,第225页。

② 《论现实主义及其边界》,载《现代文艺理论译丛》1965年第5期。

植到美学领域中来"的马克思主义哲学原理。我们认为，这三点指明了艺术和美学面对的一个基本问题，即以现实主义态度处理好人（主体）与现实（世界）之间的辩证关系。加洛蒂告诉我们，对人与现实的美学关系的马克思主义态度是，首先要承认世界、现实对于个人、主体的客观存在性（不以人的主观意志为转移）；其次应承认客观世界（现实）和人对它的主观认识都处于不断变革和辩证运动的过程中，不存在恒定不变的现实，也不存在人对现实固定不变的认识；再次，每个人（主体）对现实和自我认识的变革都负有责任。这三点明显吸收了存在主义自我选择、自我设计、自我决定的观点，突出了人在变革现实和自我中的主体性。加洛蒂认为，这三点合成一体，缺一不可，构成了艺术和美学在处理人与现实关系时的现实主义态度或立场。

强调现实主义的主体性内涵这一新的观念，基于加洛蒂对二十世纪社会变化的新认识。他认为，二十世纪社会的一个重要变化，就是人（主体）在劳动生产中具有更大的主动性和选择的自由和革新的能力，即比以往获得了更多的主体性。同样，二十世纪的社会现实中通过人的劳动改变了的现实，即"人化了的自然"（马克思《手稿》中语），也占有越来越重要的比重。一方面，"人的有效参与"越来越成为现实生活的重要内容，另一方面，人也越来越依靠自己所创造的"人化的自然"而生存，"我们生活的一大部分不是在天然的自然环境中度过的，而是在人所设计、技术所创造的物的世界中度过的，这一事实同样改变着我们的感受，我们的观察"①。据此，现实主义的艺术创作，作为"人化的自然"的一个重要部分，也应自觉突出人的这种创

① 《论无边的现实主义》，第132页。

造的主体性。因此，加洛蒂说："艺术的作用在于创造'第二自然'"，而"这个'第二自然'正是马克思所出色地称为人化了的自然——文化产品。它的特征是'人的参与'"[①]。因此，二十世纪的现实主义应更强烈地表现人的这种"新的主观性"(即主体性)。

加洛蒂认为，二十世纪的现实主义应当不同于过去的现实主义，它不再是恩格斯提倡的"真实地再现典型环境中的典型人物"，也不是苏联社会主义现实主义所主张的"艺术描写的真实性和具体性"。在他看来，"艺术作品的使命不是再现世界，而是表达人的愿望"。"表现创作它的人"，"体现自己时代的人们的力量和愿望"。一句话，表现人们新的主体性，"表现人和正在变化的世界的一切"[②]。

为此，加洛蒂强调，现实主义应当支持艺术家去探索表现这种新的主体性的方法和技巧，"寻找和发现能够通过相应的形式表现这种新经验的语言与技术，不仅是艺术家的权利，而且是他的责任"[③]。于是，他就把注意的目光转向二十世纪取得重大成就的现代主义艺术。他认为，现代主义艺术虽然与传统现实主义艺术的标准(即真实地客观地再现现实)不一致，但它们都在表现人的主体性方面作出了成功的探索，取得了令人瞩目的成就，而这对于拓宽和发展现实主义是极其有益的。他的态度是，不应强迫艺术创造实践适合于传统现实主义的尺度，而应使现实主义适应新的变化着的艺术实践，这就要打破对现实主义的狭隘解释，拓展和扩大现实主义的内涵，把现代主义的观念大胆地吸

① 《论无边的现实主义》，第126—127页。

②③ 同上书，第91、133页。

纳到现实主义中来，使之成为富有活力的开放的现实主义。他明确指出："从司汤达尔和巴尔扎克、库尔贝和列宾、托尔斯泰和马丁·杜·加尔、高尔基和马雅可夫斯基的作品里，可以得出一种伟大的现实主义标准。但是如果卡夫卡、圣琼·佩斯或者毕加索的作品不符合这些标准，我们怎么办？应该把它们排斥于现实主义亦即艺术之外吗？还是相反，应该开放和扩大现实主义的定义，根据这些当代特有的作品，赋予现实主义以新的尺度，从而使我们能够把这一切新的贡献，同过去的遗产融为一体？"[1] 这里，加洛蒂鲜明地提出了"赋予现实主义以新的尺度"的重大美学课题，这个尺度，如前所说，就是在改造现实世界的过程中发展了的人的新的主体性。这种开放的现实主义，加洛蒂称之为"无边的现实主义"。

三　"无边的现实主义"

加洛蒂为何把他倡导的当代开放的现实主义称为"无边的现实主义"，他自己并未明确说明，同时，他也未对"无边的现实主义"下确切的定义。但是，从"无边"一词的字面来看，至少可以发现加洛蒂对传统现实主义所设置的过于狭隘的"边界"、范围是不满的，千方百计想要突破。他突破的策略主要有两个方面。一是从前述艺术与现实的根本关系出发，认为一切艺术都应表现现实的变革，在此意义上，一切艺术都应是现实主义的，艺术与现实主义之间几乎可以划等号，如他所说，"没有非现实主义的、即不参照在它之外并独立于它的现

① 《论无边的现实主义》，第167页。

实的艺术"[1]。"真正的艺术没有不是现实主义的"[2]。既然艺术花坛上仅只现实主义一花独放，没有对立面或相异面，也就不存在或不需要固定的"边界"了。二是从现实主义艺术应从表现变动的现实的角度入手，加洛蒂指出："因为现实本身是没有止境的，所以恰恰在这个意义上说，现实主义是无边的。"[3] 换句话说，既然现实没有边界，现实主义何来边界？

这两种策略消解了传统现实主义与浪漫主义、象征主义，特别是二十世纪以来种种非现实主义艺术之间的森严界限。用现实主义囊括一切艺术类型和形式，其根本目的是想要把现代主义纳入现实主义的范畴，甚至提升到当代现实主义的主流地位上。他说："在每个时代，一切杰出的艺术作品，都表现了人确定的与世界的关系。一幅画就是这些关系的一些'模式'"，"造型的颠倒需要创造一种同样随人和世界的关系而变化的语言，这种颠倒的规律构成控制论者所说的一切'代码'，也就是一种语言变成另一种语言的规律"[4]。这里加洛蒂实际上在说现实主义演变的"规律"：每一时代的现实主义都有自己表现"人确定的与世界的关系"的基本"模式"、"语言"和"代码"，它们会随时代而不断变化，二十世纪的现实主义的"模式"、"代码"是扩大、演变为以现代主义为主体的"无边的现实主义"。

加洛蒂在分析"无边的现实主义"的特性时，着重论述了三位当代艺术家——画家毕加索、诗人圣琼·佩斯和小说家卡夫

---

① 《论无边的现实主义》，第 167 页。

② 《关于现实主义及其感想》，载《现代文艺理论译丛》1965 年第 1 期。

③ 《二十世纪的现实主义》，第 26 页，格拉塞出版社 1968 年。

④ 《论无边的现实主义》，第 55 页。

卡，他们一般都被看作现代派艺术家，而加洛蒂则将他们奉为“无边的现实主义”的代表人物。他主要从三个方面分析了这三位艺术家的成就，实际上也阐述了“无边的现实主义”的基本特征。

第一，如前所说，艺术是人在世界的存在形式，现实主义应“表现人和正在变化的世界的一切”，因为从总体上讲，现实主义的艺术家与他所处时代的现实世界有着根本的一致性。如毕加索的艺术探索、创造的历史“不仅和现代艺术的发展，而且是和当代全部历史联系在一起的”。而佩斯诗作所表现的分裂的“双重人格”正反映了“他那个时代”——“双重人的时代”。卡夫卡作品创造的世界与现实世界是统一的，“他生活过的世界和他创造的世界是统一的”。这就在艺术与现实的关系一致性的根本意义上，揭示了“无边的现实主义”的本质，也为现代派艺术找到了现实主义的依据。

第二，在表现现实世界方面，加洛蒂着重强调二十世纪现实主义不重模仿和再现，而以表现主体性和内心生活为特点。他认为，毕加索的主体画是“适应二十世纪精神”的，其“美学的特质”是“以内部固有的，而不是借自然的模特儿的成分，在人类存在的暂时表象和转瞬即逝的表现之外重新创造人类的深刻现实”。也即不重模仿自然，而通过表现“内部固有的”内心世界来“重新创造”新的现实。卡夫卡用经历、梦想、虚构和感觉的重叠印象等创造出形象和象征的世界，来表现他的主体性，“对卡夫卡来说，艺术表现是他内心世界的投影和客观化，使这个看不见的世界变得可以看见”。现代主义的这一艺术特点正是传统现实主义所缺乏的，恰好可为当代现实主义所吸纳。这也是“无边的现实主义”的重要特点。

第三,最重要的是,现代派艺术在反对当代资本主义社会中人的异化以弘扬人道主义方面充当了急先锋,成就非凡。加洛蒂赞扬毕加索的作品是对"反对异化的现代社会形式的人的肯定",他"反对抹杀现实和人的存在,他的美学革命首先是在作品的构成中对意志的优先地位作人道主义的肯定"。从圣琼·佩斯的作品中可发现他"感到了人的异化的全部重压","他对整整一个时代提出了疑问",他对异化的"决裂和拒绝""产生了他最美的诗篇"。卡夫卡的全部作品更是集中表现了现代社会的"异化是全面的","卡夫卡用一个永远结束不了的世界、永远使我们处于悬念中的事件的不可克服的间断性,来对抗一种机械生活的异化"。加洛蒂从三位现代派艺术家反异化的倾向中,看到了用艺术使人回归到真正的人的一线希望。

总之,加洛蒂的"无边的现实主义"理论,本质上仍是其人本主义哲学的美学延伸,所以可以概括为人本主义的现实主义美学。这种理论对于反思苏联的社会主义现实主义理论是有益的,对于在马克思《手稿》基础上建设马克思主义美学也提供了一种可以借鉴的思路,但是,完全回避马克思主义的唯物史观,基本不考虑艺术的意识形态性,至少也是十分片面的。

第七节 马舍雷的文学生产理论

马舍雷(Pierre Mecherey),法国共产党党员,法国新马克思主义哲学家、美学家和文学批评家,现为巴黎大学哲学系教授。他是法国马克思主义的结构主义理论家阿尔都塞的学生,被认为是阿尔都塞学派美学的主要代表。其美学、文论的著作主要

有《文学生产理论》(1966)、《反映问题》(1976)、《作为意识形态的文学》(1976)等，其中，《文学生产理论》是其代表作，影响也最大。

一　文学：对意识形态的加工、生产

马舍雷认为，马克思主义并无系统的美学理论。马克思、恩格斯并未提出完整的艺术理论，普列汉诺夫、拉法格等亦无系统的美学论著，卢卡契的美学陷于意识形态的误区，1956 年以后苏联的斯大林主义文艺理论又告瓦解。为此，他提出，应当对历史唯物主义进行重新审视，依照阿尔都塞揭示意识形态假象的思路，创造一种科学的马克思主义美学和文学理论。他的“文学生产理论”就是这样产生的。

马舍雷的“文学生产理论”不同于马克思的“艺术生产”理论，也不同于当代解释学、接受美学的“生产性”理论，而是有其独特的含义。最基本的意义有二：一是文学是对意识形态的加工、生产；二是这种生产不是对意识形态的模仿、反映、体现或概括，而是对意识形态的偏离、诘难、反叛、挣脱。

对意识形态的理解，马舍雷与阿尔都塞的理解基本一致，即不把意识形态看成社会存在的反映，而是看成一种独立自主的生产思想观念的实践，是对人的意识进行的加工，是用想象性关系来规范现实生活、规定人的社会存在，使人们接受现成的社会秩序。这实际上是把意识形态看成完全代表占统治地位的剥削阶级维护现存社会的绝对观念主体。

马舍雷的文学生产理论，乃是从上述对意识形态的理解出发的。他首先把文学创作界定为意识形态的生产。在他看来，文

学作品是作家用语言来对作为原料的意识形态进行加工、生产的产品。作品所表达的意识形态在写作前业已存在，所以写作算不得“创造”，它只是与物质生产类似的，经对原料进行加工，制造出形态、功能不同于原料的产品的生产过程。所以，文学艺术不是创造，而是生产。文学生产的原料是意识形态，经加工后产出的产品则是在形态、功能上与意识形态大不相同的作品。

其次，他把文学的生产看作是对意识形态的偏离、诘难乃至反叛、挣脱。在他看来，文学创作既以意识形态为原料，就不能不面对意识形态的自由—必然、开放—封闭的内在矛盾的结构。意识形态表面上向人们预言着自由，但实际上却用人类、上帝的意志之类“必然的形象”来代替个体的自由，因而是一种强制人们接受“必然”的虚假欺骗。这种欺骗还表现在，意识形态本身是有限、封闭的，但它却宣称自己是无限、开放的，“意识形态是一个虚假的整体”，它包容着许多局限性，“这些永存的局限性就是形成全部意识形态的那种不协调结构的来源，这就是它外表上的开放性和内在的封闭性之间的不协调”①。文学创作者置身于一定时代的意识形态环境中，在进行写作时，不可能不受到其原料——意识形态的局限性的影响。然而，关键是文学作为生产，在加工意识形态时，总是千方百计地偏离、挣脱意识形态“必然”、“封闭”等局限性的强制，而转向“自由”和“开放”。这种“生产”，实质上是把意识形态加工为有确定形式的可见形象，使之成为人们的审视对象，从而使作品有可能“逃离”意识形态的控制，走向自由和开放。他

① 《文学生产理论》，第131页，伦敦1978年。

说："即使意识形态本身似乎总是坚固、丰富的，但由于它在小说中的在场，由于小说赋予它以可见的确定形式，它却开始声称自己缺场（不在场）。它（指经作家加工过的意识形态原料——引者）凭借作品而变得有可能逃离自发的意识形态领域，摆脱对于自己、历史和时代的虚假意识。"① 这就是说，意识形态原料经作家的加工"生产"，就能改变形式，挣脱、逃离意识形态的强制和束缚。

据此，马舍雷强调指出，文学生产及其产品文学文本的基本特点是，"文学通过使用意识形态而向意识形态挑战"，在文学文本中"有着文本和它的意识形态内容之间的冲突"。这一特点在伟大作家及其作品中表现得尤其明显。马舍雷按照列宁对托尔斯泰的评论，分析了托尔斯泰作品中的诸种矛盾因素，指出，"矛盾或缺陷充满了托尔斯泰的作品，它勾勒出作品的总结构"，这就是对意识形态缺陷的抗争；而这些矛盾反映了时代的缺陷，是"时代的缺陷"造就了托尔斯泰，形成了他作品中的种种矛盾，列宁正是在此意义上称托尔斯泰的小说是俄国革命的一面镜子。可见托尔斯泰的小说通过自身的矛盾因素揭露了时代的缺陷，批判了当时的意识形态。就这样，"托尔斯泰通过他的作品使我们接近历史本身"。

马舍雷将同样与意识形态对立的科学和文学两者进行比较，对文学生产的上述特点总结道："科学疏远和废除意识形态；文学则通过利用意识形态向它提出诘难。"②

---

① 《文学生产理论》第132页。

② 同上书，第133页。

二 文学语言观:沉默论

文学是语言的艺术。马舍雷对文学语言的论述也非常独特,而且与其关于文学生产是对意识形态的诘难的理论是一脉相承的、相互配套的。他关于文学语言问题的一个基本思路是:"文学与其说是现实的再现,不如说是语言的角逐。它(即对现实和意识形态——引者)的曲解大于模仿。"①

马舍雷认为,意识形态作为一种现实中的语言是一种"无尽头、无形式的话语流",它往往借助日常语言来制造虚假的"语言的幻象"欺骗读者大众。而文学语言则有时通过故意"模仿"意识形态语言的方式,实际则与之相抗争。他说,"作家的言语基于不同于日常生活语言、科学阐释语言的使用上",但是单纯的文学语言不够用,也可模仿意识形态或科学的日常语言。不过这种"模仿"并非真正依样画葫芦,而是一种"曲解",是文学语言同意识形态语言的"角逐",是"在一种永无止境的对抗中对语言的真正使用,以显示自身的真实为目标。体验语言胜过了创造语言,文学作品既是知识的类似物,又是意识形态惯例的歪曲模仿"。他还说,"意识形态的语言,时时隐藏,却因这种不在场(缺场)的状态而具有雄辩的能力。文学作品的模仿特质则剥去其明显的本能,把它变为派生物。各种不同的因素凭借其显现的多种方式而使斗争大于联合",于是,"'生活'被日常语言所绑架,而其回声却出现在文学作品中,以其非现实性同日常语言相抗争;即使是已完成的文学作品也都在意识形态上露出裂隙"②。这就是

①② 《文学生产理论》,第61、59—60页。

说，文学语言以子之矛攻子之盾，以模仿意识形态日常语言的方式来与之角逐、抗争，以超越现实性，暴露其“裂隙”。

这里，意识形态日常语言的“裂隙”，是指文学作品特别是伟大作家的作品，其本文所借用的日常语言的能指与所指之间，总是存在不同程度的偏离和不一致，即或大或小的“裂隙”。这种裂隙，归根结蒂是文学语言与日常意识形态语言之间的距离和不一致。造成这种裂隙的根源在于作家，特别是优秀作家在创作时，决不会有意去完整地表现意识形态的日常现实，而常常采取无言的沉默方式，把日常生活和语言中在场的意识形态和现实转化为不在场(缺场)。这样，“沉默”就成为文学与意识形态角逐、争斗的重要手段，“沉默”论也成为马舍雷“文学生产”论的又一重要内容。

马舍雷的“沉默”论强调说，作为文学作品的“书的话语来自某种沉默，来自赋予形式的东西，来自勾画形象的场所。因而书不是自足的，它必须伴随着某种不在场，没有这种不在场，书就不存在。对书的这种认识，必须包含对这种不在场的思考”，也即对意识形态及其隐含的现实作不在场的思考和处理，这样人们就能透过沉默“在作品的话语中发现这一不在场的瞬间。沉默就形成了所有的话语”①。

由此出发，马舍雷进一步把“沉默”看成文学语言的基本特征，甚至看成构成文学本质的一个支撑点。他说：“实际上，作品就是为这些沉默而生的，我们应该进一步探寻作品在那些沉默之中所没有或所不能表达的东西是什么。”② 在他看来，“沉默”

① 《文学生产理论》，第 85 页。

② 马舍雷：《文学分析：结构的坟墓》，载《现代美学新维度》，第 363 页，北京大学出版社 1990 年。

是与作品的真正含义联系在一起的。作品中说出的什么并不重要,重要的倒是没有说出的东西,甚至无法在作品中找到的东西,或者说是"沉默"。而正是这种沉默却又无条件地先于创作,并使创作成为可能。马舍雷的这种看法其实是关于文学对意识形态扭曲的一种曲折的表述。

马舍雷根据沉默论分析了凡尔纳的小说《神秘岛》。该小说描写几个一无所有的人被遗弃在一个神秘的荒岛上,单纯靠科学征服蛮荒的自然世界。作者的本来意图是想跳出笛福的《鲁滨逊漂流记》的套套(鲁滨逊上岛时已带有文明社会的生活用具、生产工具),但小说情节展开中,那群人发现了尼莫船长,船长给了他们一个盛满物品的箱子,使他们后来得以成功。这一情节实际上破坏了作品原先的构架,反而证明了在科学技术存在以前社会早已存在,经济也已发达,离开社会文明之前单纯的科技是不可能发挥征服自然的功能的。在此,马舍雷认为,小说中作者说了许多话想表达他的思想,结果相反,他没说和不想说的东西反倒表现出来了,因此,"在作品中最重要的是没有说出来的东西",即沉默。

与此同时,他还从文学作品的结构角度侧面论证了"沉默"论。他明确地反对结构主义文学批评所主张的作品有一种中心结构的观点,也反对传统文学批评中的有机整体观点。他指出,结构主义批评认为有一核心的结构寄寓在作品之中,这种"结构"有着现代神学的变体之嫌,是"神学审美学的变体"。而古典文学批评中的有机整体观念把文学看成一个有机整体,按照形式化的要求来建构作品,并赋予作品以一定的意义和内容。这种观点被马舍雷讥讽为"审美物理学"。马舍雷断然否定了结构主义批评和传统的有机整体论中的关于结构的观点,指出他们对

于结构的整个描述基于一种逻辑迷误之上。

在批判了上述两种观点的基础上，马舍雷提出了自己对于结构的看法。他认为："结构就是这么一种东西，它从外部将作品的虚假内部特征以及秘密的原因从作品之中驱逐了出来，而且揭示了那种基本的缺无（没有这种缺无，作品便不能存在）。"[①]很显然，他对于结构的看法是与他对于文学沉默论的总体看法相一致的，后者构成了前者的基础。正因为他注重"沉默"在文学作品中的极其重要的作用，因此，"沉默"、"缺无"同样也成了说明结构的基本出发点。在他那里，结构乃是揭示作品所没有说出的那些东西的基本线索。因而，他不同意结构主义对文学深层意义的阐释，他说："作品的存在，就其所不是的那些东西而言，首先取决于他根本没有表现出来的东西，它所没有说出的东西，并不取决于它能包藏任何东西，这些东西并未隐藏于作品的深层，或带上假面作伪装，因为不需要用各种阐释去发现其问题，它不在作品之中，而就在作品的旁边，在它不再自称是什么的那个极限处，因为它已回到使它能成为可能的那个真正条件之中"[②]。由此可见，他认为作品并不是一个严密的有机整体，作品中的秩序仅仅是一种想象的秩序。通过秩序我们可以找到"缺无"，通过"缺无"又可以揭示作品的结构，从而最终把握作品所转换、抗争的意识形态。正是基于上述认识，马舍雷认为，文学作品的形式也就是混乱和不完整。正是通过这种混乱，作品才有可能与意识形态的现实建立对抗的创造性关系，从而帮助人们揭示真理，获得某种认识。

---

① 《现代美学新维度》，第363页。

② 《文学生产理论》，第154页。

三 文学批评理论

马舍雷对文学批评的看法与其文学作为意识形态的生产和文学语言沉默论是密切相关的。他把文学创作和批评看成密切相关、又很不相同的两个基本环节。

首先,马舍雷认为文学的一个基本特征就是语言性,由此也决定了文学批评的基本特性,即语言性,这构成了文学批评与其他艺术批评之间的区别。文学批评必定致力于对于文学这种独特的语言活动的描述和认识,它不仅仅应当了解语言的诸种既定规则,更重要的是能对"语言是什么"这个问题作出回答。在这个基础上,文学批评才能着手解决自己的问题:"这部作品是怎样完成的?"而不是去回答"文学是什么"。

其次,马舍雷从语言符号角度区分了写作和阅读批评两种不同方式。他指出,阿尔都塞在《保卫马克思》中已提醒我们,"阅读与写作是相反的,然而我们必须防止过分轻率地从阅读向写作倒推上去",因为"作家和批评家各以自己的方式谈论同一件事,或者,更确切地说,他们使用同一种语言,却并不意味着他们说的是同一件事"①。具体来说,语言作为一种符号意义系统,在写作和批评的使用中是大不一样的,"如果把意识形态看作是一种无系统的意义整体的话,那么,作品就把这些意义集合为符号,以便阅读这些意义。而批评则教导我们阅读这些符号"②。

---

① 《文学生产理论》,第139页。

② 《文学生产理论》,第133页。

再次，马舍雷指出了科学的文学批评的任务，就是对文学作品提供的意识形态的符号—意义结构进行辨认和解析，帮助读者获得科学的认识。这里需要先说明一下他对文学批评性质的看法。他把历来关于批评的见解归结为两种，一种认为批评是对作品判决式的判断，另一种则是对作品的解释性认知。他批评前者，赞成后者。因为前者是一种阅读（批评）主体消费、鉴赏式批评，这种"批评宣称把作品当作一种消费品，这样就犯了经验主义的错误（第一个错误），因为它只能提出如何接受已给定对象的问题。而这一个错误又引出第二个常规性错误，即批评把作品改变为与它自身彻底同化的东西，否定了作品实在的现实性，把作品纯粹当作一种为视觉短暂注意而提供的东西"[①]。就是说，这种消费式批评完全把作品变成批评主体的同化物，使批评成为主体短暂感觉后的判断，缺乏客观性和科学性。而他所主张的解释性认知批评，是采用文学生产式的认识性科学立场，着重对文学本文进行意识形态的意义辨认。

怎样进行这种科学的批评呢？马舍雷认为，就是要通过作品分析，发现其中为读者不了解，甚至连作者也不自知的与意识形态相对抗的结构，并加以科学阐释。在此，批评家和作家一样需要一种生产性立场。作家对现实的意识形态进行加工、生产，而批评家则将作家的生产品——作品作为对象，对其中表达的意识形态复杂材料进行再加工，辨析、指认出其中文本与意识形态和现实偏离、对立的结构。在此意义上，批评也是生产。他以对巴尔扎克《人间喜剧》的批评为例，指出，《人间喜剧》中描写的巴黎并非是对巴黎的直接反映，亦非巴尔扎克对现实的直接体验，

① 同上书，第19页。

而是巴尔扎克对他所感受到的封建贵族保皇党意识形态的加工。保皇党的意识形态企图维护其反动统治的现实,但巴尔扎克的小说则与之抗争,而成为一曲封建贵族必然灭亡的无情挽歌。这样的批评,就对《人间喜剧》的意识形态意义进行了正确的辨认,就把巴尔扎克"文学生产"的意义科学地揭示出来了。这就是文学批评应有的性质、功能。马舍雷还以列宁论托尔斯泰为典范,论述了文学批评的任务。他指出,托尔斯泰以"农民东方主义"的意识形态来看待、描述当时的历史和现实,这并无高明之处,托尔斯泰的伟大在于,精心构造了特殊的形式,对意识形态进行加工、"体现、表达、翻译、反映、表现",而形成文学作品,其中体现了对意识形态的独特感知。列宁的评论揭示了托尔斯泰作品是俄国革命的一面镜子,并发现了这种"镜子"的特殊含义,从而从托尔斯泰自身的矛盾乃至缺陷、偏见、不完整中,阐明了其作品与历史必然进程的高度一致的关系。这就使列宁对托尔斯泰的评论真正成为科学的文学批评的典范。马舍雷对此指出:"作品或许正因为记录了自己反映中的偏见,记录了一些简单成分的不完全的真实,它才是一面镜子。它的特权就在于它为了展示整体,不必详细地叙述整体;它可以仅仅揭示整体的必然性,这是一种可以从作品中辨识出来的必然性。完成这一辨识,正是科学的文学批评的任务,""正是文学批评帮助我们辨识镜子中的这些图像"①。

这样,马舍雷就用文学生产理论给予文学批评性质以明确的规定,指出批评的任务就在于辨识和揭示文学作品中的意识形态意义和结构,给读者提供科学的认识。这就极大地提高了批

① 《文学生产理论》,第122页。

评的地位："这说明了批评的真正本质，很少为人知道。批评家几乎就是作家，不再是学习当作家的替补角色了：他是楷模，是向导，是新的征兆和先知。通过批评家的作品，我们可以看到作家的职能的范例。作为文学作品结构的披露者，批评本身就是其所评论的作品的结构。"①

总之，马舍雷的文学生产理论贯穿着一条揭示文学创作和批评同现存意识形态的对立、对抗的基本思路，这一思路一方面是其老师阿尔都塞思想的发展和发挥，另一方面同整个西方马克思主义思潮突出文学艺术对现存社会的否定性关系的思想暗合，体现了对资本主义现实的意识形态的强烈批判精神。他的"沉默"论对文学语言特性的研究，十分有益；他对结构主义理论的突破和改造，对法国后结构主义思潮有着明显的启示和影响。但他的文学生产理论过分强调意识形态的阶级斗争性而相对忽视文学的审美特质；他过分强调文学的"沉默"性也存在某种片面性和简单化；他把文学本文偏离、对抗意识形态当作文学生产的唯一模式，并仅以十九世纪作家（如巴尔扎克、托尔斯泰等）为例证，亦有一定局限性，难怪《文学生产理论》英译本译者沃尔（G.Wall）向马舍雷质疑道："他的例证均出自十九世纪的小说，那么这种理论是否适用于其他文艺样式、适用于其他历史时期的作品呢？对'文学范畴'所尝试的历史性论述，是否从本质上改变了马舍雷关于理论——虚构——意识形态的认识范围呢？"② 这些疑问恰恰从某一方面暴露了马舍雷理论的某些片面

① 《文学生产理论》，第139页。

② 《文学生产理论》英译本"译序"第8页。

性和局限性。

第八节 威廉斯的文化唯物主义美学

威廉斯(Raymond Willians, 1921—1988),出身于英国一个铁路工人家庭,就学于阿勃文尼文法学校,后获剑桥三一学院奖学金而赴剑桥大学学习。1939年开始接触马克思主义,后加入英国共产党学生支部。"二战"时服兵役,战后复员,未再加入共产党。后在牛津大学任成人教育导师。1961年受聘于剑桥大学,任戏剧教授。1956年匈牙利事件后,英国一部分学院派接受了西方马克思主义,发展为"新左派",并于1957年创办《新左派评论》。威廉斯积极参与新左派活动,逐渐成为其精神领袖。从六十年代起,他系统研究了卢卡契、葛兰西、萨特、戈德曼、阿尔都塞、本雅明等西方马克思主义者的著作,逐渐形成其文化唯物主义美学思想。他勤奋著述,已出版二十多部著作,主要的美学著作有《1780—1950年的文化与社会》(1958)、《从易卜生到T·S·艾略特的戏剧》、《长期革命》(1961)、《现代悲剧》、《从狄更斯到劳伦斯的英国小说》、《马克思主义与文学》(1979)、《政治与文学》、《写作和社会》(1984)等,还出版了自传体小说《边境地区》和《第二代》。

一 文化唯物主义的社会观

威廉斯作为一个英国美学家、理论家,从年轻时代起,就深受英国经验主义传统和二十世纪分析哲学、美学的影响,还对十

九世纪英国美学家阿诺德（Arnold）的文化美学作过深入研究。从五十年代后期起，他开始接受西方马克思主义思想。为了在英国宣传、普及马克思主义思想，他从自己熟悉的英国传统出发，对马克思主义唯物主义进行了“文化”改造，创立了“文化唯物主义”理论。

众所周知，马克思主义唯物史观的基本原理是，一般说来社会存在决定社会意识，经济基础决定上层建筑；社会存在和经济基础是第一位的，而社会意识和上层建筑则是社会存在和经济基础的反映和产物，因而是第二位的。这一原理的前提是将社会划分为经济基础和上层建筑两部分。威廉斯并不反对这种基本的划分，但是，他不同意正统马克思主义关于基础与上层建筑之间决定与被决定、第一位与第二位的固定区分。他认为这种区分是静态的、僵化的，很难说明上层建筑与经济基础间的辩证关系。比如上层建筑中的文学，就不能说是“在或多或少程度上，以直接的方式模仿和再现了现实的基础”，相反，文学和其他上层建筑对整个现实基础倒有促进、生产乃至决定的作用。因而把上层建筑固定地看成是第二位的、被决定的，是不妥的。他进而提出，无论是经济基础还是上层建筑，都不是固定不变的“实体”，而是一种“过程”，因而必须以动态的观点去看待和解释它们两者之间相互作用、相互生成的辨证关系。[①] 值得注意的是，威廉斯是在题为《马克思主义文化理论中的基础与上层建筑》(1973)一文中谈论这一问题的。显而易见，他把经济基础与上层建筑这一历史唯物主义原理的基本关系问题看成是更大范围的“文化”

① 参阅《马克思主义文化理论中的基础和上层建筑》，载英国《新左派评论》第82期，1973年12月。

理论问题,或者说,他有意无意地在历史唯物主义原理与马克思主义文化理论之间划等号。

事实的发展正是如此。1977 年他正式提出了"文化唯物主义"的概念,以表示对历史唯物主义的改造及它与历史唯物主义的区分,并对文化唯物主义的基本观点作了阐发。

威廉斯文化唯物主义理论的出发点和核心不再是经济基础与上层建筑的关系,而与许多西方马克思主义者的理论一样,是马克思关于人(通过劳动)的创造和自我创造的思想。他说:"马克思主义的核心是特别重视人的创造和自我创造","关于自我创造的概念已由马克思主义以前的思想家扩展到人类社会和语言领域,而马克思主义则将它加以大规模地扩充运用到基本的劳动过程,并由此运用到深刻变化(创造性地变化)了的物质世界和自己创造自己的人类"①。其意是,马克思主义之前、之后把人的自我创造思想扩展到从精神到物质的整个人类社会的全部生活方式中,威廉斯想用"文化"一词予以总体上的概括。他首先分析了"文化"概念长期以来的两种基本含义,指出:"'文化'概念的复杂性是值得特别注意的。它是一种'内部'过程的名词,特别是长期用于'知识生活'和'各类艺术'的一个名词。它又是一个总体过程的名词,特别是用于'生活的一切方式'的具体形态的名词。在第一种意义上,它在'各类艺术'和'人文学科'中成为主角。每一种取向都打算否定这一概念的另一种使用,而全然不考虑二者可否调和。"② 他认为"文化"概念的这两种使

① 《西方马克思主义美学文选》,第 669 页,本段引文笔者根据原文有个别改动。

② 《马克思主义与文学》,第 17 页,牛津 1997 年。

用，都是合理的，但它们却互相否定对方使用的合理性。在威廉斯看来，如果按马克思主义人的自我创造论来表述作为“人的生活的完整方式”的“社会”，则“文化”一词就获得了新的意义，也就能包容前两种使用于一身，使两者调和起来。由此，“文化”便＝人的生活的完整方式＝社会的全部内容。这里，社会不再以经济基础与上层建筑的划分得到说明，而成为人类自身创造性活动的成果——文化，并由此获得解释。威廉斯指出，由于人类一切重要的活动，无论物质或精神活动都是集体的，都有社会性，因而也都具有文化性，或都可用“文化”来概括；“文化”既包含人的物质劳动及其创造产品，也包含人的精神生活及其创造成果——“意识”。文化唯物主义的要义，正是通过文化的分析和描述，从整体上把握人类社会生活的全部内容。他认为，由于对“文化”的这一理解，已超越了前人仅看作抽象精神活动的认识，而将它视为人类自我创造活动(包括物质生产劳动)的全部社会生活，因而坚持了唯物主义。文化唯物主义的基本思路就是如此。

二 文化唯物主义的美学观

由于威廉斯主要是一位美学家、文学理论家，他的文化唯物主义主要体现应用于美学理论中，或者可以说，他的美学理论构成了其文化唯物主义的主体部分。

首先，文化唯物主义从文化是人的全部创造活动的意义出发，突出强调文化中所体现的人类的创造本质。威廉斯认为，文学艺术在体现人的创造能力和水平方面具有特殊的地位和优势，所以，他把文化分析的重点更多放到文学艺术上。他在这个

问题上的主要观点是:

(一)文学艺术的创造性,是全部人类社会创造活动的完整体现。他认为,康德以来的美学虽然屡屡鼓吹文学艺术的创造性,但他们对创造性的理解只停留于表面。他指出:"当我们说文学是'创造性'的,这并不是因为它在思想意识上提出了新的境界(这只是总体的一小部分),而是因为它在物质社会的意义上提供了自我创造的具体实践。"[①] 他的意思是说,文学的创造性不局限于思想意识、精神活动方面提高到一个新的境界;文化唯物主义从文化的总体性出发,进一步指出文学艺术的创造是整个物质社会中人的自我创造的重要具体实践。这就突破了仅将文学艺术划定在精神、意识活动范围的传统理解,而把文艺看成人在整个社会中自我创造活动的一个有机组成部分和最重要的实践方式之一。这一方面极大地提高了文学艺术在整个人类社会生活和活动中的地位,另一方面也贯彻了文化唯物主义将人的精神、物质活动一体化的基本思路。

(二)文学艺术创作是最能表现人的创造和自我创造能力的文化方式。威廉斯强调,文学艺术特别是文学写作,是人类社会发展到一定阶段才产生的文化形式,"写作是高度的物质和社会的艺术,因而它自然地被运用于,并且不断地被运用于所有各种形式和题旨。我们在这里真正看到的是有关真正的连续统一体,它用各种方式方法表现的人类创造力和自我创造过程相呼应"[②]。这就将文学艺术看成人的创造活动的最高的文化形式了。

---

① 《西方马克思主义美学文选》,第674页。

② 转引自伊格尔顿《马克思主义与文学批评》第676页。

（三）文学艺术创作具有最终的社会性和交流性。文化唯物主义的一个特点是最重视分析对象的社会性特征。威廉斯认为，文学“写作往往是社会因素最突出、最长久、最完整的形式”，因为写作这种文化形式只能是在与社会（他人、读者）的交流中才能存在；写作是自我活动，又是人类社会普遍的交流活动，所以，“写作始终是一种思想交流”，但这种交流不仅是个人间的信息传递，还包含社会的思想意识的交流与组合，因此，“写作始终是自我组合和社会组合”。通过写作，常常产生“一种新的组合，实际上也是一种新的构造，它超越了本身的各种形式”[①]。威廉斯就这样层层深入地挖掘出文学写作的丰富的社会性、交流性内涵，并指出写作通过“新的”社会交流、组合和构造，将超越自身而与社会建立更广泛的联系。

（四）文学艺术作为实践参与了对社会关系的改变和创造。既然文化是人类社会的创造活动，文学艺术又是这种创造活动（实践）的高级形式，所以文学艺术能在当代社会实践活动中表现出其活跃性、运动性，体现出其对社会关系改造的积极参与。威廉斯说：“所谓社会关系，不仅指‘个人的’社会关系，而是指在具体社会具体历史阶段中作品所反映的普遍的社会关系，指在这样的社会和历史阶段中体现在特定作品中的总体社会关系。而作品的‘风格’、‘形式’或‘内容’，不再被认为是抽象的东西，而是对这些关系的表述”，于是，通过作品，“社会关系不仅被接受，它们也能被创造，并能被改变”[②]。这就是说，文艺作品通过自己的风格、形式等对社会关系作动态的、深刻的描写和揭示，

---

① 转引自《马克思主义与文学批评》第676页。

② 《最新西方文论选》，第379页，漓江出版社。

就不仅能真实地反映社会关系，而且能参与创造、改变现存的社会关系。正是在此意义上，威廉斯把文艺创作看成一种社会实践活动。

其次，威廉斯汲取了结构主义的某些成果，十分注重对文学艺术进行文化结构的总体的和具体的分析。他在这方面提出了三点主张。

(一)提出了“情感结构”(structures of feeling)的概念，并以其变化来说明文学艺术形式、类型的发展、变化。他的“情感结构”概念主要指“特定的、有一定特殊的历史联系的社会体验和社会关系”[①]。也即“特定时代的文化”形式，虽不限于文学艺术，但由于艺术是文化的最高形式，所以“特定时代的种种艺术，包括对这些艺术的研究和争论，则是它的重要部分”[②]。换言之，情感结构集中体现于文艺之中。他认为，过去把结构单纯看成一些要素的组合，而文化唯物主义则把社会文化结构看成人们对社会体验的现象结构，是“个人的、特异的甚至是孤独的”情感体验，但其中有包含着自明、自然、普遍的“人类经验”。由此，通过个人体验可以把握、理解整个社会和文化的结构。尤其文学艺术更是以个人体验方式来表达人类的共同经验的最佳的情感结构，它是以“语言的生活和形式的特征表现出来的活生生的生活体验”[③]。因此，对文学情感结构的文化研究和批评，就成为文化唯物主义把握文学艺术特征，进而把握整个社会和文化的主要途径。如威廉斯就通过对本世纪初欧洲戏剧的情感结构由感知和回应现实的方式，向借助于象征和幻想透视“正常状

①② 《马克思主义与文学》，第131、133页。

③ 《长期革命》，第64—65页，哈曼滋沃斯出版社。

态"下人的异化和分裂的新方式的转化，来揭示戏剧艺术由"自然主义"向"表现主义"突变的社会文化原因。这种分析是有说服力的。

（二）强调对文艺进行总体与历史具体相结合的文化结构分析。威廉斯认为，文化结构分为由每个时代社会生活决定和提供的特定时代的文化结构，与文化本身构成的超越特定时代社会的相对稳定的文化结构两种。所谓"文艺的文化结构"即规范文艺的"规则"系统。对文艺的文化结构分析就应兼顾这两方面的规则，因为进行这种分析有两个必要前提："第一，一定的文学形式同产生它的或者它活动于其中的社会与时代有着清楚的社会和历史联系；第二，各种文学形式具有无可置疑的连续性，因而足以通过并超越与它们有上文所谈那种联系的社会和时代。"[①]只分析其中任何一个方面都是片面的。比如，对法国十七世纪新古典主义的规则即文化结构分析时，应当既考察它与其产生的社会的具体历史联系，又着眼于总体性文化结构，揭示某些超越时代的、体现人类普遍性体验的因素。只拘泥于前者，就会把古典主义规则当作万古不变的教条，陷于片面性，因为"一种文化结构，以过去的实践，以它所谓的'经典'文学的'规范'作为自己的基础，形成一套极有影响却非常缺乏说服力的'规则'，在阐明现有作品的同时，为新的作品规定体裁"[②]，这样势必不能适应新的时代的文化结构而会遭到否定。但同时，亦可以对新古典主义的规则中超越具体历史时代的那些因素加以发掘和阐述，以揭示其与以后的文艺规则即文化结构之间的历史连续性或联

① 《最新西方文论选》，第666页。

② 《西方马克思主义美学文选》，第663页。

系。这样才能透过特定时代文化规则发现人类共同的文化结构，才是完整的文化结构分析。

(三)要求把对文化的普遍结构分析与各构成部分的可变性和不变性分析结合起来。威廉斯在分析文学体裁时，将基调、作品结构模式和恰当的题材看作不变的普遍结构的三个要素，其中后两个要素可变性很大，时代特征显著，而基调则相对稳定，是集中体现人类创造性活动成果的，它"是一种社会关系"，"是基础(社会)组织的一种模式，它决定某种特定的表现形式——或是叙述一个故事，或是通过角色表现情节，或是单纯的抒发，等等"，"它们的社会——文化的与历史的范围是非常广阔的。许多种文化和时期都有各种基调的作品，而重要的社会的和历史的变异形式，主要或全部是一个程度问题"①。因此，对文学的文化结构分析，必须牢牢抓住基调这一不变因素，并与对其他两种可变要素的分析结合起来，才能全面、辩证地把握文学作品的文化结构。

再次，八十年代后，威廉斯对其文化唯物主义美学作了局部的修正和补充。他主张适当吸收解构主义的符号学思想，与马克思主义的历史批评结合起来，使文化唯物主义成为"对所有意识形式的分析，包括分析写作和写作过程中的时间环节和手段"②，从而构成新的完整的"历史符号学"。

三 对现实主义的文化分析

威廉斯对欧洲现实主义文学的文化历史考察和分析，是其

① 《最新西方文论选》，第667—668页。

② 《写作和社会》，第189页，伦敦1984年。

文化唯物主义的重要组成部分。他对现实主义的理解与经典作家不完全一样，认为“现实主义并不是一种可以验证、确定和擅用的东西。倒不如说它是描述某些写作方法和态度的一种方式”，具体来说，现实主义的写作方法是“对事物作艺术的描写，并要求对细节观察具有准确性和生动性”。他指出，对现实主义的“这些描述随着创作经验的不断交流和发展，自然也产生了各种变化”[1]，换言之，随着现实主义文学创作实践的发展，现实主义的内涵及对现实主义的理解、描述和概括，即现实主义理论也会发生种种变化。这显然是一种唯物主义态度。据此，他对欧洲，主要是英国文学的现实主义历史作了深入的文化分析。

威廉斯从现实主义要求真实、准确、生动地描写对象的“技术性要求”出发，指出这一要求本身就包含着现实主义应描写普通的、同时代的、日常生活的主题内容的要求。所以，从文艺复兴起，现实主义文学更多地同上升时期的资产阶级联系在一起，因为上升时期的资产阶级要求描写他们的日常生活以取代中世纪的神和英雄的文学中心地位。但到当代资产阶级走下坡路时，现实主义就开始反叛资产阶级世界观，自然易于成为进步文学、革命文学的口号。

他认为，现实主义文学（主要是小说）发展的最高成就是十九世纪，这个时期也是小说艺术的成熟时期。当然，十九世纪现实主义小说的成就是在十八世纪现实主义小说探索的基础上取得的，“十八世纪以来小说的历史，主要就是向这一立场探索、前进的过程”，“正是在对个人和社会关系不断加深理解的过程中，

① 《西方马克思主义美学文选》，第 64 页。

小说这种形式才真正成熟起来"[1]。

在他看来，十九世纪现实主义的伟大成就主要表现在"它对整个生活方式，对社会（它大于任何组成它的个人）作了评价，同时也对人们的创造活动作了评价"[2]，从而显示出十九世纪文学表现社会生活的整体性或完整性的文化特点。他指出，十九世纪现实主义小说中，个人、环境与社会融为一体，个人不仅是研究社会的资料，社会也不仅仅充当个别人物的活动背景，而是个人生活的一切方面都深受社会的一般特性的影响，而社会的一般特性又完全渗透于个人，并通过个人而获得表现。十九世纪现实主义小说的这种表现社会生活的整体性特征，是由当时组成人们社会关系的"共同体"决定的，它"不仅是以一种关系——劳动、友谊或家庭关系——相联结的共同体，而且是以许多相互作用的关系相联结的共同体"[3]。正是这种"共同体"的社会关系，形成和发展了现实主义文学表现社会生活的整体性特征。

二十世纪随着时代的变化，社会生活共同体亦逐渐解体，威廉斯说，"在二十世纪想找这样一个共同体显然是困难的"；与十九世纪的社会共同体相比，"我们这一世纪特有的经验是坚持和维护个人的特性"，突出个人，强调个人与社会的对立和反抗，从而带来了二十世纪小说的新特点，"通常维多利亚时期的小说结尾，总要有一系列定居、新的婚约和正式的关系"体现"共同体"特点，"而一般二十世纪的小说结尾则是一个人，把自己从被统治的地位中解放出来，并从而表现了他自己之后，独立出走"[4]。

---

①②③ 《西方马克思主义美学文选》，第649、648、658页。

④ 《西方马克思主义美学文选》，第658页。

也正是由于社会关系中个人地位的突出，导致十九世纪忠实客观地描写人物和环境的现实主义的衰落，而代之以描写个人心理体验和情感的“心理现实主义”的兴起。威廉斯把沃尔夫、卡夫卡、乔伊斯等现代派作家的作品仍纳入现实主义的范畴，不过是不同于十九世纪的“心理现实主义”，并作了肯定的评价。他说，二十世纪的现代小说，孤立地一部一部看，似乎只记录了个人的活动（特别是心理活动），但若从整体上审视它们，则可发现，“被记载下来的个人历史合起来就是一部通史”。不过，威廉斯在揭示二十世纪心理现实主义小说取代十九世纪现实主义小说的必然性和肯定其合理性的同时，也明确指出其不足，需要进一步突破。因为现代小说所赖以形成、发展的当代资本主义社会是病态的、需要改造的，而社会的改造必将带来现实主义形态的新变，他呼唤这种新变。他的社会改造目标，如他所说，“我们时代真正富有创造性的努力是要为各方面的关系而斗争，一种整体的既可看作个人又可看作是社会的关系”，即消灭资本主义异化，建立个人与社会高度融合的新的社会关系，这是他对未来理想社会的追求。在文学上，他也努力为此目标而进行改革，即主张在十九世纪现实主义整体性传统基础上，吸收二十世纪心理现实主义的成果，创造一种新的、更高级的现实主义，“在最高级的现实主义作品中，我们基本上是根据个人来认识社会，通过社会关系来认识个人的。这种一体化是居于支配地位的，不过并非是想要达到就能达到的。如果它终于实现了，那将是一种创造的发现，或许只能在现实主义小说的结果和内容方面创造出这种记录”[1]。这可以看作他对未来新现实

① 《西方马克思主义美学文选》，第659页。

主义的设想和呼唤，也是他用文化唯物主义原则对英国现实主义文学历史发展进行深入分析基础上得出的必然经验。他希望这种新的现实主义能对未来理想社会作出创造性、建设性的贡献。

总起来看，威廉斯的文化唯物主义美学以马克思关于人的创造和自我创造的观点为立论基础，本质上仍然属于人本主义；他的文化分析强调了文学艺术的集体性、社会性和交流性；他对现实主义历史地位的演变的阐述，坚持了以社会文化环境为依据，与历史唯物主义有某种程度的一致性；他在艺术和美学上坚持消除资本主义异化，达到个人与社会融合的进步理想，而且他善于借鉴、吸收当代文艺和美学新思潮(如现代主义、结构主义、解构主义、符号学等)来充实、完善自己的理论，因而对后起的前沿性美学潮流(如文化批评等)产生了积极的影响。不过，他用广义的"文化"概念取代基础和上层建筑，取消决定论，实际上背离了历史唯物主义；他过分抬高文艺的地位和作用，表明他对消除异化、改造现存资本主义的态度明显带有温和和改良的色彩。

第九节 伊格尔顿的"意识形态生产"论

特里·伊格尔顿(Terry Eagleton，1943—)，出身于爱尔兰移民的一个工人家庭。曾就读于教会中学，由于父亲是一位社会主义者，他在中学时期就开始接受社会主义思想。1961年进剑桥大学学习，开始投身于社会政治运动。1964年剑桥大学毕业后，被威廉斯聘作助理研究员，以后成为威廉斯的学生直至1969年转入牛津大学，担任牛津大学瓦德姆学院英语研究员和

讲师。他是英国最年轻而又颇有名气的"新马克思主义者"。其主要论著有:《莎士比亚和社会》、《莎士比亚戏剧论文集》、《旅居国外和旅居国外的作家》、《力量的神化:对勃朗特姐妹的马克思主义研究》、《克拉莉萨的被污:塞缪尔·里查森作品中的文体、性行为和阶级斗争》、《批评与意识形态》(1976)、《马克思主义文艺理论研究》、《马克思主义和文学批评》(1976)、《瓦特尔·本雅明或走向革命的批评》(1981)、《文学理论引论》(1983)、《批评的功能:从"观察家"到"后结构主义"》等。同时,他也是政治运动的积极参与者,在工人运动、女权运动、爱尔兰民族解放运动中都有他活动的踪影。1983 年,他曾应邀来我国讲学。

伊格尔顿是一位自觉的西方马克思主义者。他把六十年代以来西方之所以能复兴马克思主义,归功于从卢卡契、葛兰西、萨特到法兰克福学派的西方马克思主义思想家。他认为,西方马克思主义"不是中国读者容易认识的一种理论,或者说中国读者很难承认它是真正的马克思主义理论。但它们确实是一批令人鼓舞的、内容丰富的作品,这批作品试图超越'文化'、'意识'、'基础'和'上层建筑'等不适当的或机械的概念,用更高超的方式去思辨。更重要的是,它无情而彻底地反对用机械宿命论来解释马克思主义,强调人类意识、行为、道德价值和生活经验的中心地位。因此它特别适合一些唯物主义的美学,这种美学一方面可以对传统文学批评中过于狭隘的形式主义的考虑进行挑战,另一方面也可以对宿命论的马克思主义中那些有时片面、陈旧的准则进行挑战"①。他的美学理论正是沿着这一思路展

① 见《文学理论引论》,伊格尔顿为中译本所写的"序",文化艺术出版社 1987 年。

开的。

一 文学艺术与意识形态的关系

伊格尔顿在论述文学的生产过程时，深受阿尔都塞、威廉斯和本雅明等人的影响。他认为文学既是意识形态的一部分，又是经济基础的一部分。作家、艺术家、生产者在资本主义社会是雇佣劳动者，文学艺术也是一种制造业，因此，作品、艺术品也是商品。而且，文学艺术是唯一从属于经济基础的成员。因此，他认为，“如何说明艺术中的‘基础’与‘上层建筑’的关系，即作为生产的艺术与作为意识形态的艺术之间的关系，依我看来，是马克思主义批评当前面临的最重要的问题之一”①。

首先，伊格尔顿肯定了文学的意识形态性。他明确地指出：“一切艺术都产生于某种关于世界的意识形态观念。”② 在他看来，文学艺术之所以是意识形态，第一，在于它们是在特定的社会经济基础之上形成的，属于“复杂的社会知觉的一部分”；第二，文学艺术又是以其特殊的方式与维护和再生的社会权力有着某种联系。因此，文学艺术也就具有强烈的政治性。从意识形态的角度看文学，伊格尔顿就认为文学是观察世界的一种特殊的方式，是人们在特定的时间和地点所发生的具体的社会关系的产物。因此，理解文学艺术作品首先就应当理解它们与其所处的意识形态世界之间的复杂关系。

---

① 《马克思主义与文学批评》，第 81 页，人民文学出版社 1980 年。

② 同上书，第 120 页。

不过，伊格尔顿并不认为文学艺术与意识形态的关系是简单的一对一的关系。他说："相反，它永远是一种复杂的现象，其中可能搀杂着冲突的、甚至是矛盾的世界观"[1]。虽然意识形态与社会、与现实、与政治有着密切的联系，但文学艺术作品不可能是占统治地位的意识形态的简单反映，也不是作家艺术家所属的社会集团或阶级的意识形态(即世界观)的直接反映，他认为，经济基础与上层建筑不是简单的一对一的对应关系。文学与意识形态和现实的联系也不是直接的，而是间接的。如果仅仅简单地从文学艺术作品中去搜集政治经济和阶级斗争的状况，把它看作是作家所属的社会集团或阶级的意识形态的直接反映，那就把马克思主义庸俗化了。同时，他还指出，文学艺术也不是仅仅被动地反映意识形态和现实的，文学艺术具有积极的反作用。尽管文学艺术本身并不能根本改变历史进程，但是它们仍是历史变化过程中的一种积极因素。从这样一种观点出发，伊格尔顿批判了"文学反映"论，指出文学应当超越现实，文学与客观对象间存在的并不是反映式的、一对一的关系。

需要指出的是，伊格尔顿对意识形态的理解与阿尔都塞等并不完全一样，他并不把意识形态单纯看作有意识的政治信条或理论体系，而认为它是在一定程度上支配、影响个人实际经验、思想、情感等一切精神现象的隐蔽结构，包括美学、宗教、法律等各方面。他说，意识形态是"为我们的事实陈述提供信息和基石的隐蔽的价值结构"，"并不是简单地指人们所具有的根深蒂固的、常常是无意识的信仰，我具体地是指那些与社

① 《马克思主义与文学批评》，第 10 页。

会权力的维护和再生有着某种联系的感觉、评价、理解和信仰的模式"[1]。在此意义上，艺术必定受制于特定的意识形态而具有鲜明的意识形态性，但艺术又并非只是被动地为意识形态所决定。伊格尔顿考察了从一般意识形态到进入作品的经艺术家加工过的、作为个人体验的意识形态之间的重要区别，分析了其中复杂的层次结构；他还强调了文学艺术作品能动作用的两个层次——首先是对于一般的(社会)意识形态话语发生积极作用，然后又通过一般意识形态话语作用于现实生活并对现实生活产生影响。

二 艺术:作为意识形态和文化的生产

伊格尔顿不仅对艺术与意识形态的辩证关系作了深刻的探索，而且在吸收威廉斯文化唯物主义、本雅明"艺术生产"论和马舍雷"文学生产"论的基础上作了创造性的综合。他提出了独特的意识形态和文化生产理论，意在探讨"文化意义的生产，不仅是按照制品来谈，而且按照文化意义生产的其他形式谈论"，最终"回到马克思主义者至关重要的问题:文化生产方式的所有权和控制权"[2]。他的目的很明确，要凭借"文化生产"论来揭露当代资本主义垄断文化生产的所有权、控制权，维护其意识形态的统治地位，巩固现存社会。

艺术既是意识形态，又超越意识形态，而成为一种生产——

---

① 《文学理论引论》，第 18 页。

② 王逢振:《今日西方文学批评理论——十四位著名批评家访谈录》，第 97—98 页，漓江出版社 1988 年。

文化或意识形态的生产，这两者的关系如何呢？对此问题，伊格尔顿作了富有独创性的研究。应当说，伊格尔顿对作为意识形态的艺术与作为生产的艺术之间的关系的研究，是对“西方马克思主义”的突出贡献之一。这个问题在马克思、恩格斯的著作中找不到现成的答案，以前的西方马克思主义理论家也没有作出令人满意的解释。伊格尔顿认为，这个问题可以从英国批评家约翰·柏杰在《视觉方法》中对油画的评论中得到启发，他指出：

> 柏杰认为，油画这种艺术体裁，只有当人们需要表现看待世界的某种思想方法时，才能得到发展。因为其他技术做不到这一点。油画在其描绘之中创造出某种浓度、光彩和凝聚。它作用于世界，与资本作用于社会关系一样，将一切东西都看作对象。油画本身成了一种对象——一种被人购买和占有的对象；它本身是一宗财产，而且以这个角度去表现世界。这里有一整套互相联系的因素。有社会经济生产的阶段问题，即油画这种特殊的艺术生产技术什么时候开始发展。有社会关系问题，即艺术家与群众（生产者与消费者、卖者与买者）的关系，油画技术同这种关系密切相关。有艺术产权关系和一般的产权关系的问题。还有一个问题，维持那些产权关系的意识形态是那样体现在绘画形式之中，体现在观察和描绘事物的方式之中。这类问题把生产方式同画布上的脸部表情联系起来，正是在这点上，马克思主义文学批评必须用自己的语言加以论述。[1]

---

① 《马克思主义与文学批评》，第81—82页。

从伊格尔顿对柏杰这段话的引述中，我们可以看出，他对艺术的生产属性与意识形态属性的关系已有较深刻的认识。他不是在艺术的生产属性与意识形态属性间寻找相似性，而是从两者的交融、统一、互相影响中去寻找它们的关系。他指出了两层关系：一是艺术作为社会意识形态对整个社会生产方式的关系，艺术把世间的一切都看作对象，同时它本身又是一种商品；二是艺术从本身的生产性质来说，它是一种立足于生产性质的意识形态。这两层关系互相渗透，形成完整的艺术形态。

文学是意识形态的生产这一基本思想，在伊格尔顿的大量论著中都有论述。在《批评与意识形态》中，伊格尔顿回顾了古往今来的文学批评与意识形态的密切关系，提倡进行"科学的"批评。他认为，文学的生产方式乃是文学生产力与文学生产的社会关系的统一，同时他将文学生产方式与一般社会意识形态之间的再生产关系，看成是"文学生产方式的意识形态"。在这个基础上，他提出建立一种重点研究"作为文学意识形态话语的生产规律"的美学理论。

这一理论包括六个主要范畴或概念：

(一)一般生产方式 (general mode of production)，指一定社会中占主导地位的物质生产方式，是整个社会存在的基础，也是构成其他生产包括艺术生产的前提。

(二)文学生产方式 (literature mode of production)，从属于一般生产方式，同一般生产方式一样，由生产、分配、交换、消费等环节构成；文学作为意识形态的生产受到一般生产方式的制约，以特定方式间接地表现了这种制约："每一个文学

文本都在某种意义上内化了它的社会生产关系，即每一文本就其机制（convention）指示着它将被消费的方法，并在自身内赋予（encode）它自己的意识形态以代码，说明它是怎样、通过谁和为谁而被生产出来的。"[①] 关于文学生产方式的含义，他的理解不局限于作家的创作(生产)活动，而更多是从文学生产的社会因素及与一般生产方式的关系等方面来考察的。如对当代资本主义的文学生产方式，他说道："在发达资本主义的社会形态结构中，有着大规模资本主义印刷、出版和发行业的占支配地位的文学生产方式，再生产占支配地位的一般生产方式，却作为一种极为重要的组成部分与某种次要的生产方式相联合（incorporate）：文学生产者本人的匠艺方式，他将其产品(手稿)而不是他的劳动力出卖给出版商以换取经费。"[②] 这样看来，文学生产方式是兼有物质生产与意识形态因素的特殊生产方式。

(三)一般意识形态（general ideology），指一定社会中占统治地位的意识形态，它是社会物质生产结构的反映，也包括个人(主体)对社会状况的体验，以价值话语形态体现出来。

(四)作者(权威)意识形态（authorial ideology），指社会的一般意识形态在文学作品作者个体身上的独特体现，它既是作者个人对社会的独特体验的集中表现，又是诸多一般意识形态因素在作者身上综合作用的产物，它是"作者生平（biographical insertion）置入一般意识形态的具体方式，是一种由一系列不同（distinct）因素最终决定（over determined）置入方式，这些

① 《批评与意识形态》，第 48 页。

② 同上书，第 51—52 页。

因素是社会阶级、性别、民族、宗教、地理、区域等。这个作者意识形态决不可以从一般意识形态中孤立出来加以处理,而必须在与一般意识形态的联系中加以研究"①。

(五)美学意识形态(aesthetic ideology),是一般意识形态中"文化意识形态"的一个特殊部分,是"一般意识形态中特殊的审美领域",它有着"内部复杂的形态",它包括在一个特殊社会形态中美学本身的功能、意义及价值的一种意味,"它与伦理、宗教等其他领域相连接,而最终被一般生产方式所决定"②。美学意识形态由许多文学亚因素"层次"构成,包括文学理论、批评实践、文学风格类型、机构、设施和话语等。在此意义上,文学艺术的生产即审美意识形态的生产。

(六)文本(text),是艺术家在以上五大因素综合作用下进行生产的文学艺术产品,换言之,文学艺术文本是通过由一般生产方式最终决定但具有相对独立和能动性的文学艺术生产方式,并由受制于一般意识形态的总体结构中的作者意识形态进行具体操作,生产出来的一种审美意识形态。

在这六大范畴中,伊格尔顿首先辩证地论述了以下三个关系。(1)文学艺术生产方式与一般生产方式的关系。总的说来,后者是前者的必要前提,因而最终决定前者。这一观点与其他西方马克思主义者不同,但却直接导源于马克思《1844年经济学哲学手稿》。《手稿》首次明确把艺术作为从属于一般生产的一种特殊生产方式:"宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等,都不过是生产的一些特殊方式,并且受生产的普遍规律的支配"③,也

①② 《批评与意识形态》,第58、60页。

③ 《马克思恩格斯全集》,第42卷第121页。

即受一般生产方式的支配。(2) 就文学艺术作为一种生产方式而言，这种支配关系表现为文学艺术生产遵循一般生产的规律，体现在生产、分配、交换、消费等环节和过程中。这一思想同样来自马克思，马克思在其《〈政治经济学批判〉导言》中提出了论述艺术生产与物质生产、艺术生产与艺术消费的辩证关系的艺术生产理论。伊格尔顿明显受到马克思的启发。(3) 就文学艺术作为一种意识形态的生产方式而言，这种支配关系表现为一定时代的艺术生产，最终由一般物质生产方式所支配。这个观点也是来源于马克思关于艺术生产一般由物质生产所决定和制约的观点。

但伊格尔顿不满足于上述三方面的一般地论述双方支配与被支配的关系，因为这仍未跳出他所说的唯物主义"决定论"或"宿命论"的框架。伊格尔顿更多地是探讨文学艺术作为意识形态生产的相对独立性、能动性和特殊性一面，他指出，文学生产与一般生产方式、与一般意识形态的关系，常常不是同一的、对应的，"各种不同的文学生产方式可能按其文本产品的意识形态特征再生产同样的意识形态形式。在一般意识形态和文学生产方式之间不存在必然的同一性：一部连续、直接出版的维多利亚小说，尽管可归属于多种交替的生产方式，然而却可能栖居于(inhabit) 同一意识形态。相反，相同的文学生产方式却可能再生产彼此对立的意识形态形式：笛福和菲尔丁的小说就是这样。一种再生产一般生产方式的诸社会关系的文学生产方式，可以与其占支配地位的某些意识形态形式相冲突；对来自资产阶级价值和关系的浪漫主义的否定 (dissent)，部分就是由文学生产方式与一般商品生产的结合所决定的。相反，一种与一般生产方式的诸社会关系相冲突的文学生产方式，却仍然可以再生产其

占支配地位的各种意识形态形式"[1]。这就指出了处于一般生产方式与一般意识形态之间的文学生产方式的独立性和独特性，它与一般生产方式，特别与一般意识形态的关系并不同一，常常不一致甚至相冲突。

伊格尔顿更注重研究文学生产方式作为意识形态生产的特殊方式和规律，即着重探讨文学生产如何将意识形态的三种形态(要素)加以综合加工，而生产出文本这种不同于其他意识形态的审美意识形态的。他认为在文学文本的生产过程中，起关键作用的是作者的意识形态。作者意识形态又是一般意识形态与美学意识形态的中间环节：它一方面从属于一般意识形态，但与一般意识形态不同一，呈现复杂关系；另一方面在对一般意识形态的社会话语进行加工时，使用审美的方式和手段，从而转化为审美意识形态。他指出，作者意识形态与一般意识形态的关系，由于作者被置入一般意识形态的方式、角度等的不同往往在总体一致的框架下，与主导的社会意识形态呈现完全一致、部分矛盾、完全对立三种关系。这三种关系不但表现在不同作者身上，而且也表现在同一作者身上；不但表现在同一作者的不同时期、不同作品中，也可能表现在同一作者同一时期的同一作品(文本)中。作者创作时，首先进入一般意识形态的社会话语，其个人话语受到社会话语的制约，但同时他也对社会话语进行加工，越是与社会话语不一致、对立之时，加工得越多。更重要的是，作者是使用审美方式对社会话语进行加工，从而将之转化为审美意识形态话语。这样，以作者意识形态为中枢的文学生产加工、综合了意识形态的三要素，使其产品(文本)既具有作者的个人特

① 《批评与意识形态》，第57—58页。

征，又体现了一般意识形态的社会特征。如康拉德的作品中表现出来的个人心理，“也是一种社会产物。康拉德世界观中的悲观主义，是他那个时期流行的意识形态上的悲观主义，在艺术上的独特转化”，“这标志着与康拉德本人密切相关的西方资产阶级意识形态中的严重危机”[1]。

在论及审美意识形态时，伊格尔顿讨论了内容与形式的辩证关系，提出了艺术创造的审美形式同内容一样，也属于意识形态范畴的新观点。对形式与内容的关系问题，伊格尔顿的论述具有两个鲜明的特点：第一，把自己关于文学的意识形态性理论贯彻其中；第二，注重运用辩证法观点揭示两者之间的关系。他认为形式是一种具有意义的结构，它并不仅仅加工处理“内容”。内容与形式应当有机地统一起来，内容具有决定作用，但形式也具有能动作用。他进一步指出，文学形式也具有意识形态性，意识形态的变化也会在文学形式的变化方面充分反映出来。例如，法国戏剧形式从古典主义悲剧向言情喜剧的转变，就是贵族的意识形态（价值观）转变在戏剧文学形式上的一种反映。

不过，文学形式与意识形态的联系并不是一种简单的对称关系。伊格尔顿进一步分析了文学形式变化所具有的自身规律和特征，指出文学形式具有高度的自主性。他还详细分析了文学形式的具体构成，认为文学形式至少是三种因素的复杂统一体：第一，“它部分地由一种‘相对独立的’文学形式的历史所形成”；第二，“它是某种占统治地位的意识形态结构的结晶”；第三，“它体现了一系列作家和读者之间的特殊关系”[2]。文学形式正是这

① 《马克思主义与文学批评》，第 11 页。

② 同上书，第 30 页。

三种因素(可能还有别的因素)所构成的复杂的有机统一体。因此,伊格尔顿认为,作家对于文学形式的选择并不是一种任意的行为,他一方面受到所要表现的内容的制约,另一方面又受到了文学形式构成因素的制约。他还用艺术生产的观点论述文学艺术的形式,认为艺术生产的不同方式会对作品的形式本身产生决定性的影响。这种观点触及了文学形式研究方面的一个往往被人忽视的环节,很有启发意义。

伊格尔顿的艺术和文化生产理论给我们提供了观察艺术的新角度和新思路,为研究文学艺术开辟了一条新路子。其重要意义首先在于不仅从艺术与社会生产关系的联系中认识艺术,而且更重要的是把艺术生产作为社会生产关系的一个组成部分。这样,长期为人们所忽视的一个最简单的事实就重新落入人们的视野之内。艺术生产也就不仅仅是一种意识形态的生产和表现,同时也是社会生产的一部分。这样他就深刻地揭示了艺术生产的两重性,为我们更深刻地认识艺术提供了重要的出发点。其次,他又反对使艺术生产理论蜕变为一种"工艺主义",提醒人们不要片面夸大艺术生产的物质方面的特征,防止完全忽视文学艺术的意识形态性。再次,艺术生产理论深刻地概括了资本主义社会中文学艺术作品所具有的商品化特征,为我们认识资产阶级文学艺术提供了重要启发。

三 文学的价值判断

伊格尔顿认为,马克思主义美学的任务,就"是给文学价值的基础提供一种唯物主义的解释",这一任务,在他的老师威廉斯用文化唯物主义评论英国小说时远远没有完成,而唯心主义

又只能给价值标准提供主观主义的解释，所以确立马克思主义文学价值理论刻不容缓。他认为，用马克思主义的价值观来选择、评价的文学文本，不可避免地会跟文学唯心主义奉为“伟大”的那些作品相重叠，但对此不必有什么顾虑，这只是一个由不同的角度看事物而引出的偶然现象。在《批评与意识形态》中，他列举俄国民粹主义者和理论至上主义者对马克思主义的歪曲，认为不仅在政治学里是这样，在美学中也是这样，争论的关键是文学的价值问题，他说：

> 要是真的可以有一种“价值科学”的话，它就必须不同于历史循环论的那些常见的形式。历史循环把作品看成是一种“世界观”的表现。而这种世界观又反过来表现出个体或“超个体的”作家在特定的历史时刻所站的特定的“阶级立场”。这种观点，只是把本文的物质性变成了一见可知的历史的“意识”或“习惯”。反过来看，如果各种形式主义强调说，价值（在它们承认的范围里）是意指作用的产物的话，那么，这里形式主义早就想把作用过程跟物质的产生处所分离开了。历史循环论则是想把它放在这个物质产生的处所里面。因此，只有进行两方面的抵制，才是在价值问题上的唯物主义态度。即，既拒绝接受历史循环论的表现模式，又拒绝承认形式主义的倒行逆施。[1]

面对种种非马克思主义或反马克思主义的价值观，伊格尔顿大声疾呼马克思主义美学“确实应当果断地介入‘价值问题’

---

① 转引自《西方马克思主义美学文选》第705页，漓江出版社。

了"[1]。他自己正是从马克思主义政治经济学出发,在上述文学生产理论基础上"介入"价值问题的。在伊格尔顿看来,由于文学既是一种意识形态,又是一种生产,必然有一个文学价值的问题。如果说文学的文本是意识形态再生产的产物,那么文学批评就是文本的再生产。他认为固定不变的文学价值是不存在的,正如商品价值只存在于互易的交换和消费活动中,就文学生产活动而言,文学产品(文本)的价值(包括审美价值)也只能产生、形成于读者对文本的消费(阅读)活动中,他明确指出:"文学价值,是用对文本的思想见解,用作品的'消费性生产',亦即解读行为,所创造出来的一种现象。它所表示的,永远是由相互间的关系所确定的价值:'交换价值'。"[2] 由此可见,在伊格尔顿那里,文学价值就是阅读和批评所创造的现象。不投入阅读和批评,文本也就无所谓价值。文学价值所表现的永远是文本、读者、批评家之间的"交换价值"形态。伊格尔顿还认为:

> "价值"的历史,是文学思想实践的历史基础——这种实践,决不是对已制作好了的产品进行单纯的"消费",但是,我们却必须把这种实践作为文本确实在进行的(再)生产来研究。我们所解读("消费")的,是某种思想给我们解读("生产")的东西。解读,就是在对文本的确乎是物质性的东西进行特殊的思想生产的过程中,去消费文本中那个确乎是物质性的东西。文学的文本,总是根据思想而写下的文本,它总是被一定的思想所约束,被文本所提供的批

① 《批评与意识形态》,第162页。

② 《西方马克思主义美学文选》,第705--706页。

评观的框框所框住，因此，它才被认为是可解读的和可破译的。[1]

只有在解读行为中，才能使文本表现出它是意识形态生产的产品，又使文本所负载的意识形态发生作用。这是文本的再生产，但这一生产必须有待于解读和破译的行为。文本的意义和价值都产生于解读行为的发生之时。关于在解读过程中价值如何发生的问题，伊格尔顿指出，这是读者根据文本中作者意识形态对一般意识形态与审美意识形态的二重组合所进行的二重解读的结果。“决定文本价值的，是它插入思想系统和文学论述的通用等级的二重方式。文本正是用这种方式，跟环绕着它的历史决定的价值、兴趣、需要、权力和能力的永远是偏袒性的范畴发生关系；不是它‘表现’或‘再生产’这些东西（因为文本是由词组成的，不是由需要组成的），而是它在与这些东西被译成的思想符号建立的关系中形成了它自己”[2]。就是说，文学文本的价值由于读者解读的二重方式才得以形成和呈现出来。在此意义上，文学的价值乃是作者与读者、文本与批评家“合谋”和共同创造的，在此，“有价值的文本和有价值的读者是可以调换的：这样一种文本在与读者共同的合谋关系中使读者留下了足迹，而这样一位读者则参与写作了文本。文本使有价值的读者成为有价值的，而读者则使文本变为有价值的。思想的价值进入了传统，以作为形而上学的肯定或批判而重新进入目前的现实”[3]。伊格尔顿的

① 《西方马克思主义美学文选》，第705—706页。

② 《西方马克思主义美学文选》，第710页。

③ 《西方马克思主义美学文选》，第702页，本段译文笔者根据原文稍有改动。

这些强调读者参与文学价值创造的观点显然对现象学、解释学和接受美学有所吸收,并作出了响应。

伊格尔顿还指出,文学并不是导向意识形态的文献形式,它本身是语言结构的一种特殊形式,解读文本,分析文本的价值,也就是对文本的生产进行研究。他同时又主张在对作品文本的价值作分析的时候,不能简单地认为有价值的文章总是进步的阶级主体的反映。优秀的写作技巧意味着具有一种能自由支配的思想洞察力,这种洞察力与在政治上进步与否并无多大关系,在缺乏真正的革命艺术的情况下,对资产阶级社会抱有敌意的极端保守主义反倒能产生最有意义的文学。

四 文学艺术的情感逻辑和政治功能

进入八十年代以后,一直到九十年代,伊格尔顿的美学思想有了进一步的发展和深化。这种深化集中体现在两个问题上:一是更突出文学艺术的意识形态属性中的情感逻辑的地位,对文学艺术的审美本质有了更深刻的认识;二是更强调文学艺术对一般意识形态和现实生活的政治功能,从而对文学艺术的社会作用作了更高的评价。这些思想在其《瓦特尔·本雅明或走向革命的批评》、《文学理论引论》、《批评的功能》、《美学意识形态》等较晚的著作中表现得十分明显。

在伊格尔顿看来,文学艺术虽属于意识形态,但其所遵循的个人独特体验和情感逻辑却是其审美特质的真正来源。他认为文学艺术的审美特质和价值是与意识形态中那种合理的生活和非异化的人性相联系的,而其受一般意识形态所规范、强制的性质和价值,则源于不合理的生活及异化的人性。八十年代以后,

他对这一观点作了进一步的发挥。他对本雅明改造尼采的情感本体论，把审美话语和情感逻辑作为相对独立的对象来研究的思路十分赞赏，并予以大胆地吸收和借鉴，提出了自己研究情感话语的思路和方法。

第一，他不仅强调以情感话语为特征的审美意识形态与一般意识形态的区别在于情感性和非逻辑性，而且强调文学艺术话语的个人性、原生性和生动丰富性。他认为，审美的情感话语是以个人独特体验为基础的，其原生、混沌的状态和无限丰富、变化万千的特性，使任何一种意识形态的权力和强制都无法将它完全符号化、抽象化、普遍化的。伊格尔顿高度重视这种个人的情感、意识、生活，将之作为测试整个社会和意识形态的重要尺度。他说："值得注意的是，这样一种处在自己的小小关系圈子中的个人意识是多么经常地成为其他万物的试金石！我们离开个人生活的丰富性越远，存在就越枯燥，越机械化和非个人化，文学则是个人生活的精神丰富性的卓越示范。"①

第二，他十分关注文学艺术中社会一般意识形态与个人情感话语之间的互动关系，深入考察其内在的矛盾性。他看到，个人的情感话语一方面有着反抗社会异化、抵制意识形态强制的天性，另一方面，由于资本主义拥有一整套精纯而有效的文化机制不断使情感意识形态化，这就形成了单靠文艺的情感话语本身难以突破意识形态罗网的困境。

第三，在《美学意识形态》中，他进一步分析了审美意识形态

① 伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，第216页，陕西师范大学出版社1987年。

的情感话语孕育过程及其内在矛盾。他不同于康德、黑格尔等着重从精神性角度来揭示艺术的审美本质,而是继承了英国经验主义的传统,从情感话语的身体性入手,探讨其物质基础和内在矛盾。他认为,情感活动的物质基础是身体。在现代资本主义社会中身体与情感、与文化创造之间发生分裂,身体本身也分裂为作为欲望、劳动和力量的载体这样三个部分。从身体与情感话语的关系看现代西方美学,由上述三种分裂关系而分别形成了以尼采、马克思和弗洛伊德为代表的三种理论模式。他对这三种美学模式一一作了分析,其中对马克思美学理论的分析集中于体现审美情感的人性与劳动对立的异化现象,他指出:

> 对于马克思来说,这种异化植根于阶级社会的本质之中。在资本主义制度下,随着自然和人性的进一步工具化,劳动过程处于欺骗和抽象的法律支配之下,从肉体性快感中剥离出来。……在这样一种社会秩序下,形式与内容之间的"审美的"一致看来是不能达到的。这种二重性通过人类的身体而分裂:当身体的生产力是理性化和商品化的时候,它的符号学冲动和里比多冲动或者抽象化为粗野的欲望,或者吸吮为丰富的欲望。它们从劳动过程中分离出来,分裂为三种处于进步边缘的疏离化的飞地:艺术、宗教以及性。一种"真正的"审美实践——自然和社会的关系,同时也是感性和理性的关系——一方面分裂为野蛮化的审美,另一方面趋向诗化的审美。……资本主义社会既沦为欲望的无政府主义狂欢,又追求最大程度的非身体理性(bodiless reason)。伴随着某些惊人的病态的人工制品,它的感性内容退化为极其狭窄的直接性,同时,它的支配形

式也变成极为抽象和自律化。[1]

在伊格尔顿对马克思美学理论的上述阐释中，实际上也包含了他自己的观点，即身体、情感（审美）和意识形态（资本主义现实）三者的矛盾关系，应是马克思主义美学重点思考的课题；身体既有自己的物质性，受自然规律的支配，也有现实性，受现实关系及意识形态的约束，同时身体对审美情感表达（想象和幻想）的方向和强度也有影响和制约。他并着重分析了这种矛盾关系在当代社会中的具体表现，指出，在资本主义上升时期，情感话语是作为反封建的破坏力量出现的，但在当代后工业社会中，资本主义社会的严重异化，也造成了情感话语的深刻异化，在一定程度上已异化为主流意识形态发生作用的重要手段之一（如文化、工业等）。为了消除这种对立和异化，唯有发现和追求能真正表达出对现实生活最深刻的个人情感体验，才有可能超越意识形态的束缚，重建体验完整的合理的人性的情感话语，而真正达到审美的状态和境界。这就是伊格尔顿对审美情感逻辑问题的现代反思。

伊格尔顿清醒地认识到，要真正解决这一情感逻辑的内在矛盾，不能仅仅停留在美学范围之内，而必须触及对现存社会和生活方式的变革。他在评论哈贝马斯的交往理论时，指出其空想性质，强调："如果我们希望认识真理，我们就不得不改变我们的生活方式。"[2] 而这就转向了现实的政治斗争和变革。正因为如此，伊格尔顿在强调审美情感逻辑的同时，也十分重视阐述文学

---

① 《美学意识形态》，第 198—199 页，广西师范大学出版社 1997 年。

② 《美学意识形态》，第 40 页。

艺术的政治功能。这构成了他美学思想的两“极”。

伊格尔顿明确反对艺术脱离社会、政治的观点,指出:“认为存在一种名叫‘艺术’的不变事物,存在着一种名叫‘美’或‘美感’的可以孤立存在的经验,这一看法在很大程度上是我们已经提到过的艺术脱离社会生活这一现象的产物。”① 又说:“文学,就我们继承下来的这个词义而言,其本身就是一种思想意识。它与社会权力问题有着最为密切的关系。”②据此,伊格尔顿十分关注艺术的政治和意识形态渗透、支配的功能。如在揭露十九世纪英国资产阶级在社会发生危机时,借助文学来控制群众意识时,他说道,“文学能训练群众,使他们习惯于无思维和无感情”,接受统治阶级的观点;“文学还能向他们传播资产阶级文明的道德财富”,“从而引起他们的敬畏”;通过读者的阅读,“文学也就能够在他们内心深处遏止住采取集体政治行动的破坏倾向”③。

正因为文学具有鲜明的意识形态性和政治的功能,伊格尔顿主张美学、文学理论和批评,也应当自觉地确立意识形态的、政治性的权力话语,在一定意义上成为政治文学,使“批评话语的权力”,在分析、评论文艺作品时“起着‘警察作用’的语言力量”④。他由此得出的“主要结论”是:“‘文学理论’和文学批评不论显得多么公允,从根本上说,它们永远具有强烈的政治性。”当然,他并不认为文化艺术产品可以简单地归结为政治宣传,而是强调文化艺术同政治社会的关系“尽管确实密切,但永远是复杂的,而且常常是间接的”,他的兴趣就在揭示文化艺术的“意义形式和权力形式(不仅是社会阶级之间,而且还有种族、性别和个

①②③④ 《文学理论引论》,第26、28、31—32、238页。

人之间的权力关系)之间的那种多重关系"[1]。这样,他也就为美学、文学理论和批评规定了意识形态和政治性的任务,那就是对当代资本主义对人民实行意识形态的控制和统治进行全面、深入的政治性批判和揭露。为此,他还提出了四项具体的文化批评任务:

第一,文化批评或文化理论必须从历史上绝大多数人完全被剥夺了平等文化生活这一基本事实出发,不能仅把文化艺术活动当作绝对中心,而应自觉地同现实政治联系起来,在文化活动中注重政治性。

第二,文化与政治在女权主义运动中得到了很好的结合,所以应对女权主义文化艺术活动给予更多关注。

第三,后工业社会的大众传播媒介正在形成"文化工业",它在意识形态方面正在对大多数人发挥越来越大的作用。对它一方面要进行深入的意识形态批判,另一方面还要进行更多的了解和研究。

第四,近几十年来,英国出现了强大的工人阶级创作运动,并力求找到他们自己的文学风格和声音,它是摆脱意识形态对文学控制关系的一个重要迹象。对此应予以更多的关注和支持。[2]

最后,伊格尔顿总结道,美学、文学理论的政治性是显而易见的,人们无须把政治拉进文学理论,它从一开始就已存在于文学理论中了。超政治的"纯"文学理论是一种学术神话,"文学理

---

① 《今日西方文学批评理论》,第 402 页。

② 参见伊格尔顿《文学理论引论》,第 214—216 页,明尼苏达大学出版社 1983 年。

论不应因为有政治性而受到谴责,相反,应由于在总体上不明确或意识不到它有政治性而受到谴责"①。

综上所述,伊格尔顿的"意识形态生产"论是其美学理论的核心,是贯穿其美学思想发展的一条基本线索,它受到阿尔都塞学派和威廉斯、本雅明等人观点的多重影响。但又以创造性的综合和发展,最后超越了他们。这一理论在当代资本主义文化条件下,对马克思主义美学确有发展和推进,并与后现代主义文化既有斗争又有融合,成为当代西方马克思主义的较高成就,值得我们高度重视并作深入研究。

第十节 詹姆逊走向辩证批评的解释学美学

弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson, 1934—)是第二次世界大战以来美国最重要的新马克思主义批评家。他1954年毕业于哈佛大学福德学院,获学士学位,后入耶鲁大学攻读博士学位,1959年用法文写出博士论文,获文学博士学位。从1959年起,他先后在哈佛大学、加州大学、耶鲁大学任法国文学和比较文学教授。现为杜克大学教授、文学系主任。其著作甚丰,除了《萨特:风格的起源》、《侵略的寓言:法西斯现代派作家W·莱维斯》等外,主要论著有《马克思主义与形式》(1971)、《语言的囚牢》(1972)、《政治无意识》(1981),这三本被称作西方马克思主义批评"三部曲"。此外,他的论著还有《元评论话语》、《拉康的想象和象征》、《马克思主义与历史主义》、《后

① 参见伊格尔顿《文学理论引论》第195页。

现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》(1984)、《处于跨国资本主义时代的第三世界文学》(1986)、《理论中的意识形态》(1988)等。1985 年应北京大学之邀，詹姆逊曾来华讲学，其讲课内容后被翻译、整理，以《后现代主义与文化理论》(1986)为名在中国出版。

詹姆逊的研究范围十分广泛，从俄国形式主义、法兰克福学派直至法国结构主义、后结构主义，都有独到的理解。他对卢卡契、萨特、阿尔都塞、马克斯·韦伯及路易斯·马丁的理解，都对二十世纪马克思主义和欧洲学术思想作出了重大贡献。此外，他的研究范围还涉及巴尔扎克、普鲁斯特、阿尔桑德诺、曼佐尼、阿兰·罗伯—格里耶、海明威、肯尼思·勃克、厄休拉·勒奎恩等欧美作家。一般认为，詹姆逊在理论上的贡献主要是：发展了马克思主义的美学和文化理论，创立了走向辩证批评的文化解释学，揭示和批判了后现代主义的文化逻辑，提出了“第三世界文化”的观点。

一　建构现代文化解释学

詹姆逊与伊格尔顿同属当代英美新马克思主义美学的代表人物。两人的相似之处在于都把自己的美学和文学批评与文化研究紧密联系起来，成为当代西方文化批评的重要代表，但两人亦有明显不同，伊格尔顿更重视艺术的文化和意识形态的生产，而詹姆逊则更注重艺术本文的文化解释。解释成为其文化美学和批评的中心。他从当代资本主义的文化现实出发，强调对马克思主义者来说，解释当代艺术已成为当务之急。他说：“马克思主义的阐释问题本身也显得日益迫切……然而我们最初的困境依

然存在;因为在现代时期,迫切要求解释的不是其他文化的艺术,而是我们自己的文化的艺术。"[1] 在七十年代初,他在不同场合多次提及要对文学批评采取解释学的立场。如在论述"辩证批评"的典型特征时,他提出了"解释网"的概念,认为"这种解释网应该使我们愈来愈接近辩证思维中那个终极对象,也即具体事物本身"[2];在讨论辩证思维中内容与形式的关系问题时,他又说,"如果我们采取一种与其说哲学的毋宁说是解释学的观点",就有可能"走向这一最终的辩证立场"[3]。在探讨马克思主义与社会学的关系时,他论述了马克思主义批评的解释学性质——理解和对话,指出,"对于马克思主义批评来说,作品就其本身而言恰恰是不完满的,而是当作一种显示或言语的延伸传递给我们的,除非我们能理解最初形成这种显示的情境,理解在这情境中这种显示是对其对话者的一种回答,否则就无法领悟"[4];在分析马克思主义与"内部形式"的关系时,他认为这是"一个解释学概念",当批评从外部形式向内部形式运动时,"它所强调的是解释运作本身"[5]。由此可见,在詹姆逊心目中,当代马克思主义美学、文学理论和批评,应是一种文化解释学。事实也确实如此,他承认其《马克思主义与形式》一书"采用了一种对于经验的存在域破译的术语,这可以认为是对一个本文的解释学评注"[6]。

---

① 《批评的批评》,见《西方马克思主义美学文选》第 747 页。

② 《马克思主义与形式》,第 261 页,百花洲文艺出版社 1995 年。

③④ 《马克思主义与形式》,第 316、320 页。

⑤ 《马克思主义与形式》,第 340 页。

⑥ 《马克思主义与形式》,"序言"第 4 页。

詹姆逊认为，马克思主义的文化解释学，应坚持唯物主义的历史观，应对文学本文产生的社会历史环境，“连同其形式和内容以及上层建筑同基础结构之间关系的特殊问题”①，作出深刻的分析。他强调，马克思主义“真正的解释”应“使注意力回到历史本身，既回到作品的历史，也回到评论家的历史环境”②。他还说，马克思主义美学和批评，在一定意义上是把“文学或文化现象终极解释代码”看作是一种“社会——经济学‘转换’”③。在谈及萨特《辩证理性批判》一书时，他指出，该书在解释“如何从心理层面过渡到社会层面？以及的确还有如何从社会层面过渡到经济层面？意识形态……与冲突着的群体之更基本的社会和历史现实之间的关系怎样”等问题方面，“为一种真正的马克思主义解释学提供了技巧”④。这里重点不在赞扬萨特，而在揭示了马克思主义解释学的一个历史唯物主义的基本思路。这些充分说明，詹姆逊再建构其文化解释学时，是始终坚持唯物史观的基本原理的，这即使是在当代西方马克思主义者中也是难能可贵的。

詹姆逊建构文学解释学的努力根源于当代资本主义文化发展的新需要。首先，他认为解释产生于对解释的客观需要，没有这种需要，解释就不会产生。他说：

> 关于解释的任何真正有意义的讨论的出发点，决不是解释的性质，而是最初对解释的需要。换句话说，最初需要

①② 《西方马克思主义美学文选》，第746页。

③ 《马克思主义与形式》，第341页。

④ 《马克思主义与形式》，“序言”第6页。

> 解释的，不是我们如何正确地解释一部作品，而是为什么我们必须这样做。一切关于解释的思考，必须深入阐释环境的陌生性和非自然性；用另一种方式说，每一个单独的解释必须包括对它自身存在的某种解释，必须表明它自己的证据并证明自己合乎道理；每一个评论必须同时也是一种评论的评论。[1]

同时，他从文化发展角度论述了对解释的客观需要。他指出，一般说来，解释"产生于文化的需要，产生于该社会为要吸收其他时期和地区的伟大遗产的极端努力。这些遗产的原始动机对他们毫不相关，因而需要一种重写活动——通过详细评论和人物分析方式——以便在新的事物组合中处于适当的位置"[2]。这是就解释的一般文化需要而言的，主要是为吸收历史上和其他地区的文化遗产而需要解释即"重写"。

其次，针对当今世界发展的不平衡性和社会文化发展的新情况、新特点，他认为尤其需要解释，而且需要不同类型的解释。他认为在当今社会、经济、文化、发展程度不同的国家中，会提出不同的需要解释和回答的问题，也就需要不同的马克思主义解释学。他说："在今天的世界应该存在着几种不同的马克思主义"，"其中每一种马克思主义都满足了其所在的社会、经济体系的特定需要和问题"。他列举了适合社会主义集团中的工业国家，中国等第三世界国家和西方垄断资本主义国家三种需要不同的马克思主义解释学的类型。其中每一种马克思主义都应结合其所面对的特殊问题。他并指出，这种按不同需

---

①② 《西方马克思主义美学文选》第747页。

要来建立和发展马克思主义解释学的立场"同思想反映具体社会情况的原则完全一致"。应当说，詹姆逊在此是坚持了唯物史观的。

再次，他深入分析了西方"后工业资本主义"，特别是美国社会文化的新情况，认为这更迫切需要马克思主义给予解释和回答。他对"当今所谓先进国家的社会生活"作了如下的描述：

> 这些国家给我们展现了这样一幅世界图像：在那里，真正的自然已不复存在，而各种各样的信息却达到了饱和程度，这个世界的错综复杂的商品网络本身就可以看成一个典型的符号系统。因此，在把语言学当作一种方法和把我们今天的文化比作一场有规律的、虚妄的噩梦之间存在着非常和谐的关系。[①]

这确实是对西方资本文化生活的一个准确、简明、生动的概括。面对这样一种与三十年代西方社会相比已发生了重大变化的新情况，詹姆逊认为也不能死抱住过去的马克思主义解释模式不放，而应有所变更。他认为，在较早的马克思主义美学中，从考德威尔、费舍尔到卢卡契，基本上遵循阶级分析的理论模式，那是因为"三十年代的马克思主义批评所必须面对的现实，是不复存在的较为单纯的欧美大陆现实"，"那是一个社会冲突更尖锐而更加一目了然的世界，不论在单个的民族国家之内，还是在国际舞台上，都投射出各个阶级相互对立的一种明确的模式"，然而，"这种阶级模式""今天已不复存在"，它"似乎已确凿地被后工业

① 詹姆逊：《语言的牢笼》，"序言"第4页，百花洲文艺出版社1995年。

资本主义的生产和组织的新方式打得粉碎"。这就需要马克思主义者调整自己的理论模式,针对新问题、新情况,作出新解释、新回答。

詹姆逊着重分析了当代美国社会文化的新变化。他说:"在很大程度上,尤其在美国,后工业垄断资本主义的发展,通过自冷战开始以来传播媒介所运用的神秘化技巧,特别是急剧扩张的广告宣传所运用的技巧,同时也带来了阶级结构的进一步隐匿消失","我们再也不能在对个人生活的关注之间找出任何觉察得到的联系,因为个人生活是在丰裕社会的壁垒和禁锢之内","作为服务性经济,我们远远摆脱了这个世界上生产和劳动的现实,一直居住在一个由人工刺激和电视传播的经验所构成的梦幻世界里。在以往的任何文明中,重大形而上学的关注,存在和生命意义的基本问题,从来没有像现在这样显得这么极为模糊和不切题旨"①。詹姆逊这一段在1971年所写的文字,已与十年后他对后现代主义文化逻辑的分析十分接近,观点上完全一致,可以说是他对后现代主义文化批判的雏形。他对这种新的经济、文化状态从理论上概括道,"在美国本土内,处在这种情况下,由于其意识形态在各个层面上的神秘化,任何经济的或政治的——首先是理论的——任何行动方式无不同虚假不安的文化本身难于理解的纠缠在一起",面对这种情况,他深切地感到,"文学事实像其他构成我们社会的现实客体一样,呼唤着评论、释义、破译、诊断"②。他的结论是,不能僵化地沿用、照搬过去那种阶级模式,马克思主义应当根据当代的新现实,进行新的理论

① 《马克思主义与形式》"序言"第8页。

② 《马克思主义与形式》,第353页,译文据原文稍有改动。

概括,“一种既想成为描述性的又想成为诊断性的文学批评”,必须作出“重新创造”①。

詹姆逊对自己提出并尝试建构的马克思主义文化解释学,有着明确的目标:(1) 如上所引,他不但要描述、解释,而且要“诊断”,即不但要提出问题,解释问题,还要解决问题,至少提出解决的办法。(2) 在方法上,它应该超出形式主义和结构主义,走出“语言的牢笼”,在新的高度上回归唯物史观。他说,“这里预见的这种解释学将通过揭示先在代码和先在模式的存在,通过重新强调分析者本人的地位,把本文和分析方法一起让历史来检验”②。(3)它不应面向过去,而应面向未来,“继续将内部和外部,生存和历史加以对比,继续对现在生活的抽象本质作出判断,使一种具体的未来的观念充满活力的任务便落在文学批评的肩头。但愿它证明能胜任这项任务”③。为了实现这些理论目标,詹姆逊全力倡导一种“辩证批评”的方法和模式。

二 走向辩证批评

詹姆逊认为,辩证法是马克思主义的灵魂。所以,他把自己的马克思主义解释学又命名为“辩证批评。”

他提出,“辩证批评”首先是一种思维方式,它“超越”“习惯性的日常思维方式”,“是思维的平方,是正常思维方式的强化,

① 《马克思主义与形式》“序言”第 9 页。

② 《语言的牢笼》,第 182 页。

③ 《马克思主义与形式》,第 353 页,译文据原文稍有改动。

从而使一种更新了的光线照亮这些过程强化了的对象"。其次"辩证批评"又是一种方法论,它将所要解决的"这些问题在更高的层面上转换成它们自己的解决方法,并使问题自身的事实和存在变成新研究的出发点"[1]。这些对辩证法生动而深刻的描述,是詹姆逊应用辩证法与美学和文学批评实践的切身体验的总结,所以恳切中肯。

针对英美文化传统中辩证思维相对薄弱的实际情况,他更是大声疾呼倡导"辩证批评"。他认为,现代英美思想和哲学,"实际上是政治自由主义、经验主义和逻辑实证主义的那种混合物,有着反思辨偏见",他严厉批评这是"英美传统对辩证传统的敌视",认为这种思维传统"对分别事实和事件的强调,是以牺牲事件可能寓于其内的诸关系的网络为代价的,它继续鼓励对现存秩序的屈从,阻挠其追随者在政治上进行联想,特别阻挠他们得出本来是不可避免的结论"。因此,他强调处于英美传统影响下的人们,包括他自己,"学会辩证的思维,掌握辩证文化的基本原理,以及它们所提供的基本武器,已是当务之急"[2]。

詹姆逊的辩证批评首先强调的是"总体性"或"整体性"思维。所谓"总体性"思维,就是要把具体的对象如文学作品放到更大的社会历史关系中整体地加以考察,因为任何对象不可能孤立地存在,总是与一个更大的整体发生联系,总是与它所处的历史境遇以及构成此境遇的一部分思想意识发生关系。因此,辩证批评对于具体文学作品都应把它放在更大范围的关系整体(网)

---

① 《马克思主义与形式》,第 260—161 页。

② 《马克思主义与形式》"序言"第 2—4 页。

中加以考察和解释，“在愈益拓展的解释网之内，每一个题目似乎都在不同语境中和更高层面上概述着同一题目，所以这种解释网应该使我们愈来愈接近所有辩证思维中那个终极对象，也就是具体事物自身”①。如辩证批评不在批评前预设批评的范畴，因为具体作品批评对象中的人物、情节、形象、风格等，最终都应被理解为更大社会关系网中历史境况的某个方面或环节。比如他在论及超现实主义代表布勒东的《超现实主义宣言》及其中对超现实主义作品的分析时指出：

> 如果说超现实主义认为，一个真正的情节，一个真正的叙述，代表了欲望本身的真正形象，这并不过分：这不仅因为按照弗洛伊德的看法，纯心理欲望本身是意识不到的，而且还因为在社会经济关系中，真正的欲望很可能融化成消失在形成市场系统的那种虚假满足的大网当中。在那种意义上说，欲望就是自由在新的商业环境中所采取的形式，除非我们以一般欲望的方式来考虑自由，我们甚至认识不到已经失去的自由。②

我们从詹姆逊把欲望、自由与情节、形象、叙述等乃至社会经济关系等概念相互联系起来的观点中，可以窥见他的总体思想。他发展了卢卡契的马克思主义的批评理论，指出“叙述”是可以看到总体性的方式，它保留着辩证思考的可能，总体性是对矛盾的各个阶级和对抗的生产方式的综合连贯的

① 《马克思主义与形式》，第 261 页，译文据原文稍有改动。

② 《马克思主义与形式》，第 84 页，译文据原文稍有改动。

叙述中表现出来的，对这种总体性的观察构成现时“欲望的真正形象”，而这种欲望既能够、也确实在实行对现存社会的否定。

詹姆逊在论述总体性时发现了一个重要然而困难的问题，即“文学作品本身的统一性问题”。它作为一个完整、自主的整体，“确实抗拒此时此地历史的总体性的同化”，他以举例方式问道：“《尤利西斯》在什么意义上说是1927年所发生的事件的一部分？”这是辩证批评必须面对和解答的难题。詹姆逊的回答是，首先应承认作品自身的整体性；其次，即使对一部完整的作品必须“依靠一般的背景(当然，这些背景也在每时每刻以及不同时代之间发生变化)来理解的”，即将它置入不同的阅读语境中来理解，这就实际上把作为完整作品的个体放到一个较大的关系范畴中去解释了；再次，他指出，“即使是艺术作品的自足性也有变化，这取决于作品是否有意识的引发与业已以这种形式存在的整体进行对比”，因为各种文体“先存于相对是系统的复合体，而这些复合体本身又能以它们的历史共存或连续构成为研究对象”①。这样个别文学文本就被联系到更广的同类文体或不同文体的共时和历史的范围中加以对比研究，通过这种对比研究获得更全面、辩证的说明。

作为马克思主义学者，他在后结构主义关于总体性问题的论争中表现出坚定的立场。他认为，后结构主义的一个根本思想是反对任何形式的总体观，认为无论社会制度、艺术作品或哲学，只要试图从总体上去把握它，就会带有总体的压制性质。自从马克思去世以后，当代马克思主义的重要论著未能完满地阐

① 《马克思主义与形式》，第264—265页，译文据原文稍有改动。

释马克思原著中的根本的哲学观念。作为一部经典著作，卢卡契的《历史与阶级意识》的核心观点就是总体观，而马克思主义的强大力量恰恰就在于它坚持知识的总体观，并把所有对世界进行感知和认识的不同方式融会其中，因此他的先决观念就是视整个社会生活为一体。更进一步地说，尽管马克思主义承认每个人的心智会受其自身和社会环境的限制，但就人类总体来看，所有的人都置身于某个让人难以直接把握，有着它自身规律的大网之下。因此，当今某些学者指责马克思主义过时的地方，恰恰能证明它的生命力优于所有现存的资产阶级思想体系和哲学流派。由此，詹姆逊强调，马克思主义作为科学研究基础的意义是不能低估的，尤其是它旨在联结打通不同学科及其学术语言之间关系的观点不容忽视。因为辩证法规则是唯一不受制于某种专业语言，而超越各专业之上的，詹姆逊称之为"超规则"系统。

其次，詹姆逊的辩证批评对西方哲学的传统范畴内容与形式的关系作了新的探索。他认为，"在当前语境内，形式和内容的区别最令人注目的是，尽管这种区别能运用于范围广泛的现象，这个概念从起源上说仍然基本上是美学的"。这就否定了那种认为内容与形式是哲学范畴，不适合应用于美学、文学问题的研究观点。

关于形式与内容的关系，詹姆逊认为，最根本的是要遵照马克思关于作为内容的经济基础最终决定和主导作为形式的上层建筑的思想，"这正是它在马克思主义中具有巨大力量的秘密所在"①。具体来说，就要把以形式为主、内容为次的观点颠倒过

① 《马克思主义与形式》，第277页，译文据原文略有改动。

来,他说:

> 辩证思维在这一方面可以视为亚里士多德所开创的以形式为主宰的、属于技艺模式的颠倒:这里,形式不是作为最初的模式或铸模,作为我们的出发点,而是作为我们的终点,作为只是内容本身深层逻辑的最后的明晰表述。①

他并认为这一观点"对于艺术本身同样有效,而且可以用来强调艺术逻辑的深刻的非人格性,对于艺术内容,艺术学本身只是一个工具,而且这种内容又通过艺术家来实现自身,把他个人生活中的偶然事件用作他自己寻找形式的真正因素"②。詹姆逊的这些阐述是相当深刻和辩证的,他既坚持了艺术内容决定形式的观点,又强调了艺术形式是艺术内容按照逻辑发展的必然结果,强调了形式与内容的不可分割性。这是对形式主义的批判和超越。他在此还指出了艺术内容寻找相应形式的"非人格性",即把艺术家看作内容创造形式的一个"工具"、"偶然事件",这表面看来是对创作主体的贬低,但实际上暗示了艺术创造只有以无意识的、直觉的方式,才能达到内容与形式的完满融合。这同样有其合理性。

而且,他还着重揭示了"内容的逻辑归根结蒂在性质上是社会的和历史的",并一针见血地批评了"新批评"派把某些艺术形式"永恒化","通过将语言拜物教化并使它成为一种与历史无关的丰富性的源泉"这样一种缺乏历史意识的形式主义倾向,指

①② 《马克思主义与形式》,第278页,译文据原文略有改动。

出，正是由于“没有对形式历史思维特征的每一具体境况特点的重视，‘新批评’的范畴便趋向于凝固”[1]。

然而，詹姆逊辩证批评在这一问题上的创新，更主要表现在把“内容形式”范畴纳入其辩证批评的框架，并展开有力的论证。他不像黑格尔那样把作品形式分为内部和外部两种，内部形式更直接表达内容，而是把“内部形式”主要看成一种“解释学概念”，一种用辩证批评方式解释文学作品时，由作品的外部语言结构深入到其与内容直接交融的内部层面的运动过程，“当它（指辩证批评的过程——引者）在时间中从外部形式向内部形式运动时，它所强调的是解释运动本身”。这样，“内部形式”就不仅是作品（客体）的结构成分，而且同时也体现了批评家对作品由外向内的推近，“批评家就被放回到自己的过程中来，像在时间中展开的一种形式，也反映自己具体的社会和历史境况”[2]。显然，这里的“内部形式”是一种主客观的统一，既是作品历史内容的直接显示，又体现出批评家特定的社会历史境况，因此它是可以随解释、批评而变化的。

根据这样的理解，詹姆逊认为文学作品内容与形式不可分离，创作并非赋予素材内容于形式，“因为文学素材或潜在内容的本质特征恰在于此，它从来不真正的在原初是无形式的，从来（不像其他艺术那些未经加工的实体材料那样）不是在原初就是偶然的，而是从一开始就具有了意义”，就是说，文学素材从一开始就有内容意义，也随之具有了一定形式（而非无形式的），无须作者从外面赋予其形式，所以，“艺术作品并不赋予

① 《马克思主义与形式》，第281—282页，译文据原文略有改动。

② 《马克思主义与形式》，第340页，译文据原文略有改动。

这些成分以意义，而是把它们的原初意义转变成某种新的、提高了的意义建构”，这种“建构”只是将其原初意义与形式的统一体加以转化和提高，文学的创作和批评(解释)所作的“任何对其形式的文体化或抽象化，最终必然表达出其内容的某种深刻的内在逻辑”。由此，詹姆逊推断，内容与形式交融为一体，既可以说内容就是形式，“每一层内容都证明只不过是一种隐蔽的形式”，也可以说，形式就是内容，“形式当真就是内容及内容内部逻辑的投射”，这时“艺术实体”可以交互的看作全然的内容或全然的形式。[1] 这就是詹姆逊对文学作品“内在形式”的理解。

由于内在形式既是作品存在方式，又是辩证批评的运作方式，因而对作品的批评用“解释”来概括就不恰当了，因为“作品内在形式”本身从本质上说就是直接具备意义而无须解释，“批评过程与其说是对内容的解释，不如说是对它的揭示，是对隐匿在曾经作用与它的种种稽查的歪曲之下的原初信息、原初经验的一种暴露，一种恢复”[2]。这种过程，在一定意义上也可以说是批评对“内在形式”的重构。他以对科幻小说的评论作为这种批评方式的示范。他从五十年代科幻作品鼎盛时期人们对其“娱乐的表面消遣下面”作深入发掘，揭示出部分作品揭示了当时科学家劳动异化的秘密，指出这些作品“是我们自己关于劳动的异化和非异化的情感和梦想的一种大大歪曲了的反映”，另一部分写与宇宙灾难搏斗的暴力性作品则“是对更人道的集体和社会组织歪曲了的梦想”。他的结论是，“这种表面否定(消极)并充满焦

① 《马克思主义与形式》，第341—342页，译文据原文略有改动。

② 《马克思主义与形式》，第342页。

虑的作品的内容形式，因而是肯定（积极）的幻想”，它“在作品中得到满足”，而辩证批评通过由表及里的运动来“指述这种内部形式或经验”，使“介于私人与公众，个人与社会——经济现实、生存与历史本身之间”的关系“得到揭示并再次变得可见”，凭借“内部形式”将“作品及其内容连接起来”[1]。

对海明威作品的独特分析，是詹姆逊“内部形式”论的另一次演示。他不同意那种认为海明威作品基本上是描写英雄、爱情、死亡等的俗见，认为“它们最深刻的题材只是书写某种类型的语句，只是某种确定文体的实践”，这“是海明威作品中最‘具体的’经验”[2]，也即内部形式。他以海明威的《非洲青山》为例，说其“内容上的猎兽只不过是形式上描写打猎的假托而已。读者与其说寄兴趣于观看捕杀，不如说寄兴趣于海明威的语言”。这里的“真正‘追求’就是对语言本身的追求”，所以说海明威小说中“最本质的事件”、“最主要的经验范畴”，即内部形式“乃是写作的过程”。詹姆逊并由此进一步向内部形式推进道，“语句生产的经验是海明威世界中由非异化劳动所采取的形式”，海明威的“书写”“被想象为技艺”，“投射出人类主动地和无所不包地在技术上参与外部世界的总体意象”，“这种意识形态清楚的反映出更为普遍的美国劳动状况”[3]。从海明威的例子中，詹姆逊看到更普遍的现象：“艺术——文学可以说把它自己的创造本身的全部价值纳入这个过程之中（指创造内部形式的过程——引者），以至文学作品的内部形式至少在现代时期，可以说把生产或文

① 《马克思主义与形式》，第343—345页。

② 《马克思主义与形式》，第347页。

③ 《马克思主义与形式》，第349页。

学生产都当成了它们的题材——无论在什么情况下，两者都有益于作品明显的或外在的内容"[1]。如海明威作品的外在内容是勇敢、爱情、死亡之类，而内部形式则是写作过程即文学生产的经验。

从上面介绍可见，"内部形式"更主要的是作为"辩证批评"的操作方式而由批评家掌握的，因此在一定意义上可以说是"马克思主义批评重构了一部文学作品的内部形式——既是作为具体的伪装，又是作为具体的揭示"[2]。这种内部形式是作品内容、形式一体化的隐匿结构，辩证批评则通过由表及里的分析而"重构"这种内部形式，从而使之由隐而显。

再次，詹姆逊的辩证批评追求共时性与历时性的统一，把共时分析纳入历时轨道之中。这一追求是针对从俄国形式主义到结构主义美学割裂共时和历时，片面强调共时性的弊端。

他着重分析了俄国形式主义和结构主义批评的理论基础和思维模式——索绪尔的共时语言学，指出把共时与历时对立起来，片面强调共时的作法是"武断的，其方法论的前提也是一种同样武断的价值判断：即'任何东西只要有一点意义，他就必须是共时的'"[3]，这"是一条反历史主义的原则"[4]。他还进一步指出索绪尔这种"双相对立原则"与辩证法的矛盾对立是完全不同的，它"是不对历史的，也是不符合辩证法的"[5]，而按此种思维

① 《马克思主义与形式》，第 347 页。

② 《马克思主义与形式》，第 349 页。

③ 《语言的牢笼》，第 3 页。

④ 《语言的牢笼》，第 5 页。

⑤ 《语言的牢笼》，第 18 页。

模式发展起来的俄国形式主义和结构主义文论势必一开始就具有同样的局限性。

他在充分肯定俄国形式主义(以什克洛夫斯基的"陌生化"理论为代表)的成就的同时,也深刻地揭露了其局限性。他准确地归纳和描述了"陌生化"理论的思路:"首先是通过析离出纯文学本身,其次是通过建立起存在于这个共时系统中的各种关系的一种模式,最后……是通过面对一种共时状态转变到另一种共时状态……所表现出的向历史的返回"①。指出这种理论"把文学变化当成一种不变的机制,认为它任何时间任何场所都始终如一",它向历史回归是"将历时性变成仅仅是一种表面现象,破坏了对形式变迁的任何真正的历史意识"②。

詹姆逊更用力于对结构主义的评价,包括对其局限性的揭示。他认为结构主义的思维模式不仅是将共时与历时相对立,而且将能指与所指、符号与意义相对立。由于结构主义对能指的过分强调,而使之与所指相分离,因而"往往会忽视实物本身,即忽视'现实世界'中的指涉物",它"起到了加强事物自身内部本已存在的脱离实际的倾向和致使上层建筑与现实隔绝这样的作用"③,这就导致结构主义同样缺乏历史意识,违背唯物史观。正是在这个意义上,詹姆逊提出"最好的把结构主义理解为一种哲学上的形式主义"④,它与俄国形式主义殊途而同归。

有鉴于俄国形式主义和结构主义的局限性,詹姆逊的辩证

---

① 《语言的牢笼》,第 44 页,译文据原文略有改动。

② 《语言的牢笼》,第 48 页,译文据原文略有改动。

③ 《语言的牢笼》,第 87 页,译文据原文略有改动。

④ 《语言的牢笼》,第 163 页,译文据原文略有改动。

批评力图冲出"语言的牢笼",克服这种机械对立的思维模式。他指出,如果共时与历时、能指与所指这些双向对立"最终证明是错误的或者是容易引起误解的话,那么唯一的解决办法是把哲学问题提高到一个更高的辩证水平上,选择一个新的出发点,按新的范畴把有关的问题彻底重新提出"①,即要在辩证的高度上将被截然割裂的这些对立面重新统一起来,"只有以此,或以相类似的东西为代价,共时分析和历史意识、结构和自我意识、语言和历史这些东西的成对的、显然是无法比较的要求才能得到调节"②。

概而言之,詹姆逊正是紧密结合文学实际,通过对"总体性"的概念、内容与形式和共时与历时等美学范畴的深入探讨和阐述而一步步走向辩证批评的。

三 "政治无意识"论

詹姆逊被称为马克思主义批评"三部曲"中最重要的一部无疑是《政治无意识》,该书在其前期辩证批评观念的基础上,又广泛吸收了结构主义美学、弗洛伊德和拉康的精神分析理论、阿尔都塞的意识形态理论、阿多诺的否定辩证法等多种思想,加以辩证地创造性的综合,形成了"政治无意识"理论,充实、发展了其文化解释学。该书内容丰富繁多,这里主要介绍四个方面。

(一)借用结构主义的思想,对当代多种形态的解释学理论

① 《语言的牢笼》,第15页,译文据原文略有改动。

② 《语言的牢笼》,第182页,译文据原文略有改动。

的深层构造和符码，作了独特的剖视，并在各种解释学的比较中，确立了马克思主义解释学的主导地位。

他认为，一切批评理论都是解释，而一切解释又都是对文本的一种重写（rewriting）；而任何改写总是自觉不自觉遵循一定的标准或尺度，从符号学角度说，也即必定或明或暗地预设，在解释时应用于某种具有最终优先地位的特殊解释符码（a particular interpretive master code），以便对文本（作品或其他文化对象）作出意义的转述和重写。具体来说，他指出结构主义文论的主导解释符码是语言和交流，精神分析美学的主导解释符码是欲望，存在主义美学的主导解释符码是自由和焦虑，神话原型批评的主导解释符码是集体原型，人本主义批评的主导解释符码是伦理和人道主义，如此等等。同样，马克思主义美学也有自己的主导符码，那就是生产方式。他将上述各种批评、解释理论与马克思主义解释学作了多方面比较之后，认为各种理论的主导符码都只抓住现实生活的一个非根本的部分或方面，因而都存在片面性、表面性和局限性，唯有马克思主义的“生产方式”这一主导符码抓住了最深刻、准确地从根本上把握和表示人类社会和现实社会关系的核心符码，唯其如此，“我们才能够将马克思主义设想为‘一条不可逾越的地平线’，它使那些各不相容、似乎缺乏通约性的批评方法各就其位，确定它们的正当权利，它既取消了它们，又保存了它们”[1]。也就是说，各种解释理论都无法超越马克思主义，而马克思主义则不但超越了它们，而且消化、包容它们于自身。詹姆逊后来对此作了进一步论述，认为当代其他种种批评由于否定或忽视了生产方式

① 《政治无意识》，第 10 页，康乃尔大学 1981 年.

这一联系社会整体的根本性符码，所以它们的“权威性仅仅来自于它们同某个生活局部的零散规则，或者仅与迅速增长的复杂上层建筑的某个亚系统相符”，马克思主义承认它们的“局部意义”，但要“超越”它们，超越“并非要消灭或消解它们所研究的特定对象，它们不是凭借这些对象自称为完整、自足的解释学体系，而是要破除它们的各种神秘的理论框架和遏制策略”[1]。这些观点无疑是十分深刻的，有力地维护了马克思主义解释学的权威地位。

（二）根据马克思、恩格斯关于社会分工与异化的关系的观点，对感觉异化和艺术的专门化的问题提出了新看法。他认为人类社会的分工、分裂以至于异化的条件是，隐含着某种原始共产主义的最初状态。如原始共产主义社会中，人们的生活是集体性的，观念也是集体性的，而当人类的分工逐渐细化，艺术从其他活动中分化出来成为专门领域时，也恰恰是人类的感觉本身确立分离的专门化领域，这里艺术就有着异化的意味。他以绘画为例，认为当绘画成为独立的艺术，画家从其他艺术活动中分离出来时，他就将视力看作一种专门化的感觉而不复是尚未异化的全面的感觉，他的绘画使他成为一种异化的征兆；詹姆逊同时指出，这种异化（绘画专门化）也对失去了充满原始丰富性的世界作了某种补偿，因为它在一个毫无色彩的世界里为人们提供了色彩。可见，詹姆逊对马克思的异化劳动概念作了某种广义的、扩大化的理解，把异化不再仅仅看作是一种纯粹消极、否定的现象，而在某些方面体现了对原始共产主义的

① 见《马克思主义与历史主义》一文，载《理论中的意识形态》第2卷，明尼苏达大学1988年。

进步。这一观点是可取的。

（三）最主要的是，吸收了弗洛伊德和拉康的精神分析的某些方法和概念，提出了“政治无意识”理论。其主要观点是：(1) 詹姆逊借鉴了弗洛伊德关于意识的压抑和无意识的反抗的基本思想，把它提高到社会集体的层面加以应用，提出了社会意识形态对人的无意识深层反抗的压抑机制，认为意识形态的主要作用就是压抑人们深层无意识的反抗，故称为“政治无意识”。(2) 这种政治无意识在一个社会中，不仅压迫者需要，被压迫者也需要，因为倘若被压迫者的深层无意识中只有反抗而无压抑机制，他们将永远处于反抗状态，这对于被压迫者来说，不但是不可能的，也是无法忍受的（无法正常生活）。(3)“政治无意识”这种社会机制也提出了解释的需要，这是各种解释学包括马克思主义解释学存在的基本根据之一，同时，解释学应借鉴精神分析的基本模式，对政治无意识的社会机制、内容、性质、症状等作出分析和解释，因此这种解释“并非不像精神分析的阐释（确切地说，由它自己的独特内容、对无意识的解析、以及里比多的性质等衍生出来），这种模式的基础是区分症状与被压制的思想，区分明显的和潜在的内容，区分掩饰的行为和被掩饰的信息。这种初步区分已经回答了我们的基本问题：为什么首先需要解释”[①]？(4) 马克思主义的文化解释学应当着重分析文化艺术文本的政治无意识结构和机制。他认为文化艺术文本是一种特殊的意识形态话语，它像拉康所说的那样，是包含能指（意识）与所指（无意识）的关系的符号或象征行为（symbolicact），也是一种在社会阶级之间进行战略思想对抗的活动。

① 《西方马克思主义美学文选》，第 758 页。

因此，文化意识文本与政治无意识的关系是极为复杂的，这种关系是由生产方式、意识形态、社会文化、艺术文本之间的多重关系构成的：文本与外在现实和文化关系十分密切，往往是外在的现实与意识形态、文化之间种种矛盾的集合点，从而成为一种内在的意识形态；而作者创造文本时，他所处的历史和意识形态又与现实的深层本质并不一致，从而形成一种社会意识形态、文化的亚文本。而政治无意识是这一系列意识形态复杂关系的共同机制和中介，如詹姆逊在该书的副标题上所显示的那样，政治无意识乃是“作为社会符号行为的叙述”，所以，上述种种复杂关系都可归结为“社会符号行为”即政治无意识，它提供了在不同层次间历史、现实与自我、意识形态与无意识之间进行转换的手段和机制。在此意义上，文化意识文本乃作为社会政治无意识的符号结构而存在。它为现实中无法解决的问题，提供一个想象的答案。而文化批评或解释学就是通过“重写”文本来揭示上述政治无意识的复杂结构和机制的，具体来说，就要把从社会现实和意识形态作者所处的社会亚文本——艺术文本——批评、解释这一过程看作一系列符号行为（能指与所指、意识与无意识）的复杂关系。批评、解释的任务是要揭示这种意识形态的一种亚文本的“重写”。在此意义上，詹姆逊称这种批评、解释是“历史主义的马克思主义”。(5) 精神分析的真正对象不应限于弗洛伊德所说的“性欲”，而是广义的“欲望”。欲望是人类社会的原动力，是人类社会生活的基本组成部分。不同的社会生产方式满足人们欲望的程度不同，意识形态在人们的欲望得不到满足时，形成压抑机制（政治无意识）并为这种压抑机制提供合理性解释。

詹姆逊提出的这种政治无意识理论，对于分析、揭露当代资

本主义意识形态的虚伪、欺骗性是有积极意义的，但也存在着一定的主观随意性。

（四）从政治无意识理论出发，主张当代文化解释学和批评应从认识论转向道德论、价值论。他认为批评、解释的主要领域不是认识论而是道德论，主要不是对存在作抽象的思考，而应积极地否定现存社会，并说明这种否定将会导向一种自由的社会。他曾写道：从德里达回到尼采，就是要看到可能存在一种大不相同的二元对立的解释，它的肯定和否定最终融于一种区分善恶的思想。表现二元对立意识形态的形而上是伦理学；如果我们不能理解为什么伦理学本身是意识形态的载体，是权力和控制的具体结构的证明，那么我们就忘记了尼采思想的冲击，就丧失了一切丑恶刻毒的东西。

詹姆逊把当代西方哲学和批评从认识论和形而上学转向伦理学范畴，指出德里达虽揭示了西方传统和当代思想中的二元对立，但他仍然没有注意善与恶这种类似的道德上的二元对立。这是其政治无意识论的道德、政治倾向的一个极好注解。

詹姆逊为其找到的对当代资本主义进行文化批判的锐利武器——马克思主义而感到自豪，他说："我的立场是，只有马克思主义才提供了对历史主义两难困境（dilemma of historicism）的一种哲学上连贯一致、意识形态上令人信服的（compelling）解决。"①

① 《政治无意识》，第19页。

四 后现代主义的文化逻辑

从八十年代开始,詹姆逊把越来越多的注意力投向对后现代文化的研究。他先后发表了一系列有关后现代文化的论文,其中最著名的是1984年发表的他称为后现代问题"分析论纲"的《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》,1991年他将有关这方面的论文结集出版,并以此标题作书名。他的后现代文化理论主要内容可从以下三方面加以概述。

首先是关于"后现代"的界定问题。詹姆逊明确肯定"后现代"是与"现代主义"时期在表现性质上有重大区别的一个新的时期或时代。他接受了威廉斯文化唯物主义的"文化主导因素"论,认为一个社会的文化系统是多种文化因素并存的,既有过去文化的残留因素,又有处于萌芽状态的新文化因素,而支配、决定该系统文化基本性质的文化因素则是文化"主导"(dominant)因素。他把这一观点应用于分析当代资本主义文化的新变化上,认为只有抓住当今社会文化的主导因素,才能正确判断当代资本主义文化的性质是否已发生重大变化。他指出,作为一种文化形态的现代主义,曾在三十—四十年代有过它的鼎盛时期。那时,它是开始从边缘地位向中心转移,四十年代以后,它逐渐上升为社会主导性文化因素,五十年代现代主义已跻身于意识形态中心地位,它的代表人物如毕加索、乔伊斯、卡夫卡等已被称为"大师",他们的作品已被定为"经典",这一时期明显属于现代主义阶段。但五十年代以后,情况发生了重大变化,现代主义在社会文化中的地位急剧衰退,在某种意义上可以说出现了文化上的断裂(dical break)。一种趋于通俗化、大众化、杂

乱无章、异质共存更迁就于个人经验的"新"文化(相对于现代主义的高雅文化而言)迅速发展起来,并以铺天盖地、不可阻挡之势上升到文化的主导地位,成为一个文化新时代的标志,这就是"后现代主义"。它"在意识形态上和美学上同现代主义决断"[1]而完全另起炉灶。

詹姆逊还为后现代主义文化寻找到了社会经济基础。在这方面他又吸收了"后马克思主义"理论家曼德尔在《晚期资本主义》一书中把资本主义生产方式的发展分为市场资本主义、垄断资本主义或帝国主义、多国或晚期资本主义三个时期的观点,认为"晚期资本主义""已经生产的资本主义的最纯粹的形式以及资本主义进入迄今尚未商品化地区的庞大扩张"[2]。他进而认为,经济上这三种生产方式的巨变反映在文化上也相应地形成了三种类型和阶段,这就是现实主义、现代主义和后现代主义,"这三个阶段分别代表了不同的对世界的体验和自我体验",因而"分别反映了一种新的心理结构,标志着人的性质的一次改变,或者说革命"[3]。在他看来,后现代主义文化就是在晚期资本主义基础上形成和发展为主导文化的,相对于现代主义而言,它是一次突变或"革命"。詹姆逊曾对后现代主义与晚期资本主义文化的关系作过言简意赅的论述,提出后现代文化表现为:

一种无深度感,其延伸既表现在"理论"方面,也表现在

---

① 詹姆逊:《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》一书绪论,载英国《新左派》杂志 1984 年夏季号。

② 见《后现代主义》第 109 页,社会科学文献出版社 1993 年。

③ 《后现代主义与文化理论》,第 125 页,陕西师大出版社 1986 年。

一种全新的形象或影像方面;一种历史性的连续削弱,既表现在我们与大众历史的关系方面,也表现在我们个人整体性的新形式方面,其"精神分裂的"结构(遵循拉康的说法)在更具整体性的艺术里将决定新型的句法或并列关系;一种全新类型的感情基调——也就是我将称之为"紧张感"的东西——通过最早的崇高理论,它可以得到最好的理解;所有这些与整个新技术的深层构成新的关系,其本身就是关于整个新世界经济体系的一个形象。[1]

其次,詹姆逊后现代主义研究中对以后产生了最大影响的,是对后现代主义文化逻辑的基本特征的精彩阐述。主要有以下七个方面:

(一)呈现"审美的通俗化"和"审美的民众主义"(aesthetic populism)倾向。如果说,现代主义总体上属于高雅文化对大众消费的"文化工业"的抵制态度,则通过文化的商业化而消解了高雅文化与大众文化的界限,对消费性的大众通俗文化放任自流,于是,诸如电视连续剧和读者文摘文化,广告和汽车旅店文化,午夜影视节目和二流好莱坞电影,以及所谓的准文学,如机场货架上平装的哥特式小说、罗曼司小说、流行传记、凶杀探案和科幻小说等等"品位底下"的"媚俗作品"蜂拥而出,[2] 造成了审美观念的通俗化、民众化、流行化。

(二)消解深度模式,导向平面化。詹姆逊将凡·高名画《农

① 《最新西方文论选》,第 336 页,译文据原文有重要改动。

② 詹姆逊:《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》一书绪论,载英国《新左派》杂志 1984 年夏季号。

妇的鞋》与后现代主义画家安迪·沃霍的《钻石粉鞋》加以对比，认为前者有深度或提供了通向某种更广阔现实的线索或征兆，而后者则给人以“平面感”(flatness)、“无深度感”(undepthness)和“浅表性”(superficiality)，甚至失去了解释的必要性。他由此切入，进一步分析了后现代主义文化艺术对体现人们认识深度的种种模式的抛弃。他把过去常见的深度模式归纳为五种：(1)最常见的是表示外部与内部区分的解释模式，主张透过外表深入内层；(2)黑格尔式的区分现象与本质的辩证法模式，注重透过现象发掘本质；(3)弗洛伊德式的区分显现与潜在、意识与无意识的心理分析模式，要求揭示在意识、潜在下面潜藏的无意识；(4)区分真实与非真实、异化与非异化的存在主义模式，意在从非真实、非异化下面寻找真实和异化；(5)由索绪尔到结构主义区分能指与所指的符号学模式，旨在揭示能指背后的所指。后现代主义与上述五种深度模式背道，完全抛弃了这些原本用于衡量对世界、事物和人自身的认识深度的标准，而代之以各种无深度的实践、话语和文本的游戏。①

(三)放逐主体性，趋于“残片化”(或译“零散化”)。詹姆逊又以挪威现代派画家蒙克的名画《呐喊》与沃霍所画的玛丽莲·梦露或爱蒂·塞思威克的形象加以对比，认为前者充分反映了异化、孤独、颓废等现代主义的经典主题和“焦虑的时代”意识，而后者描绘的吸毒、精神分裂、自杀等也与之大不相同，形象的主体已死亡、不复存在，也就无所谓异化。这就把蒙克表现的个体

① 参阅《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》，第11—12页，杜克大学出版社1991年。

分裂与异化的严肃主题一笔勾销,导致主体的残片化、自我的彻底消失。[1]

(四)丧失了个人风格,导致"拼贴杂凑"(pastiche)。这与上一点密切相关。由于主体性的消解,艺术创造的个性、个人风格、独创性等等均一一丧失或摇摇欲坠。詹姆逊指出,现代派强调个人的独创性和不可模仿性,创造了辉煌成就。但现代派这种对个性的追求也使他们不断突破社会种种语言、文化的规范,最终导致规范的丧失,为后现代主义毫无个性的"中性"的媒介语言符码的充斥泛滥扫清了障碍。在晚期资本主义社会,文化话语毫无规范,极度异样化,东拼西凑,夹用面具似的、死气沉沉的语言,文化生产者们纷纷从过去寻找已死去的各种风格面具和声音进行模仿、复制,实际上是随意将一切无风格、一切无个性的平庸话语并置起来,"拼贴杂凑",玩弄新意,陈列种种毫无关系的虚假空洞的"形象"和"景观"。

(五)抹去历史性(bereft of all historicity),引向虚假历史意象的"复制"。詹姆逊认为,建立在上述支离破碎的文化"景观"上的后现代社会,抹去了全部的历史性,历史被括上括号而悬置起来,甚至消解掉。典型的例子是好莱坞怀旧电影用"拼贴杂凑"的方法重构所谓的"历史印象",其实它"从来不是以往那种对历史内容的再现",而是侧重于当下景观的复制,"以虚拟的意象传达一种'过去性'",这种"人造后现代景观"乃是"以一种审美风格化的历史取代了'真实的'历史"[2]。

(六)抛弃关于未来的思考,崇尚形象的文化形式。詹姆逊指出,后现代文化艺术通过电视等媒介炮制无数廉价的形象和幻

①② 《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》,第12—16、19—20页。

想，来改造过去的幻景、陈规和文本，实际上是用“形象或幻象”“把真实改造为许多虚假事件”，它是一个“醉心于形象的文化形式”，通过努力对形象和幻象的崇拜，使人们沉湎于当下的感性刺激中，而忘却事业和未来，从而“有效地取消了人们对未来和集体性事业的实际感受”，“也就将对于未来变化的思考遗弃在关于纯粹的灾难和离奇灾变的幻想之中”[①]。

（七）取消批评距离，陷于无法辨识的后现代文化空间中。这是詹姆逊对后现代文化特征的一个总体性概括。他指出，后现代文化所赖以生存的晚期资本主义现实，是“资本主义在全球范围内第三次新扩张的现实”（不同于市场和垄断资本主义的扩张），这种扩张也扩大“渗透到前资本主义的飞地——自然和无意识——并使之殖民化”，从而形成其无所不入无所不至的“新的世界体系的新空间”；与此相应，后现代主义也占据并充满了整个文化空间，导致“一般意义上的距离（尤其是批评距离）在新的后现代主义空间中已被取消”，甚至理论家、批评家自身也被淹没在它那已被塞满的空间里，以至于作为后现代的躯体都无法辩识自身的空间位置，即使对之进行任何隐蔽或公开的反抗，都会被高出作为“一个体系”的后现代文化“以某种方式缴械和同化”，这就从根本上取消了批评距离。[②]

应当说，詹姆逊上述对后现代主义文化逻辑的概括和分析是十分精辟、准确和深刻的，至今在西方仍是最具权威的看法。

再次，是对后现代主义文化的评价问题。詹姆逊在这个问题上采取了一种看似辩证，实是矛盾、彷徨的立场。

从上面七点他对后现代主义文化逻辑的剖析来看，他是明

①② 见《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》一文“结论”。

显持批判态度的。哪怕是从一系列有明显贬抑色彩的词语的使用上,也可以判定他在感性上、在内心深处对后现代主义文化是厌恶的,或者至少是反感的。然而,作为一个清醒的马克思主义理论家,从理性出发,他对后现代主义文化采取了既肯定,又否定的矛盾立场。

他指出,对后现代主义文化,可以有两种立场,一种是道德化的批判立场,一种是马克思主义的辩证立场。对于前一种立场,他表示不同意。他说,如果对后现代主义作"肯定性的道德评价",那么"无疑我们不能接受"对它的那种"自得又神志迷乱"的赞扬;同样,他也"拒绝对后现代及其本质上的琐碎感作说教式的谴责"。他认为,后现代主义是一种"历史现象",一个"历史范畴",历史发展不能用道德尺度来衡量,因此,"以道德或说教式的判断使之概念化的尝试最终必然会被确定为范畴错误"[1]。因此,詹姆逊选择了后一种"辩证的"态度。

他认为,马克思、恩格斯的《共产党宣言》有关"辩证地思考历史发展和变化的经典性文字"为全面评价后现代主义提供了范例,在那里,马克思、恩格斯"同时以肯定和否定的方式来思考资本主义的发展",以使我们有可能理解资本主义同时是人类遇到的最坏但也是最好的事情。据此,他提出也应"辩证地思考晚期资本主义的文化之变,既视之为灾难,又视之为进步",如果说前面的几点批判是揭露了它的灾难性的一面的话,那么还应从历史发展的角度,关注晚期资本主义那"更具全球普遍性、更为总和化的空间",为未来社会主义变革提供了更具包容性的"希望、框架和先决条件"这一重要方面,从而"对这一现实同样给予

① 见《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》一文"结论"。

肯定的或进步性的"评价。[1]

对詹姆逊这一"历史的""辩证的"评价后现代主义文化的态度，目前国内外学术界有不同的看法，可暂存不论。但有一点应当指出，马克思、恩格斯在《共产党宣言》里固然对于资本主义促进历史发展的进步性给予了充分肯定，但更重要的是指出了资本主义的高度发展为它自己的灭亡制造了掘墓人——无产阶级，揭示了共产主义必然取代资本主义的大趋势。这绝非"灾难"和"进步"一半对一半的，分定似的公正评价。不过，同时应当指出，詹姆逊以主要篇幅展开的对后现代主义文化逻辑的全面、系统、深入、犀利并带有强烈情感色彩的批判，已带有鲜明的否定性的政治、道德倾向。而这正是对后现代主义文化研究的重大成果和宝贵财富，至于纯粹理论上的评价，倒可以忽略不计。

总之，詹姆逊的文化解释学和批判理论，内容十分广博、丰富，在当代最晚近的西方马克思主义美学乃至整个美学中达到了较高的水平，而且他至今仍继续活跃在前沿的美学和文化研究领域。

总起来看，后期西方马克思主义美学主要肯定、突出了马克思早期对资本主义异化的批判，结合二十世纪资本主义社会的现代特点，吸收精神分析等多种学派的观点，高举社会批判的旗帜，对现代资本主义的全面异化作了深层次的尖锐批判，并对本世纪以来文学的新发展、特别是现代主义艺术作了理论上的总结、阐述和美学上的辩护、支持；晚近的英美新马克思主义美学更拓展到文化层面，对晚期资本主义社会的后现代主义文化作

① 见《后现代主义——晚期资本主义的文化逻辑》一文"结论"。

了深刻的批判。这是值得肯定的,也应当将它看成马克思主义美学的当代发展的一个重要组成部分,而不应简单地斥之为"'西马'非'马'"。但是,同时也应清醒地看到,西方马克思主义美学总体上只从抽象人性出发,停留在精神意识层面对资本主义的批判,较少触及现实社会的根本制度,从而未能超越唯心史观;其代表人物中不少人企图把文学艺术作为拯救现实的主要途径,因而陷入审美乌托邦的空想。

第 四 编

八九十年代的前沿思潮

第三十二章　从文学研究到文化批判

如果必须用一句话来概括近二十年欧美文学、美学研究所经历的巨大变革，那就是从以经典作品为基础的文学文本批评转向以考察各种形式的文化涉意实践（signifying practice）为基础的文化研究和文化批判。二十年以前，支配英语世界文学、美学研究的理论前提仍然是对什么是文学、什么不是文学的清晰划分。这一理论假设的背后是显而易见的精英主义。一方面，它认定少数"经典"文本具有超越时空的"内在"价值，体现了人类文明发展史中最为美好和纯净的经验，因而与那些缺乏"内在美学价值"、以迎合大众口味为目的的通俗文本划清界限。另一方面，这一理论假设认为少数经过特殊训练的精英具有大多数人所缺乏的高雅趣味，能够体味到经典文本内在含有的价值。他们不仅是社会中一小部分唯一具备欣赏但丁、莎士比亚、波德莱尔、马拉美的文化贵族，而且掌握着以抽象的价值标准评判后来文本的文化权利。俄国形式主义在本世纪二十年代的发展，为以探讨文本"文学性"（literariness）的文学研究铺平了道路。尽管俄国形式主义并不以"文学性"观念强调经典文学文本对通俗文化文本的超越，只是意在从语言层面对两类文本的"文学性"加以理论化，而且其本身也并不旨在挑战马克思主义对文学社会、

历史性的重视,但在俄国形式主义影响下的英美文学、美学研究自本世纪三十年代起就以对马克思主义社会、历史观念的偏离出现于并逐渐占据了以大学校园为机构中心建立起来的文学批评界。实际上,"文学"一词在拉丁语中最初仅指涉与口头交流相对的书写活动,至今在英语中仍含有区分识字与文盲的意义。在浪漫主义时期,"文学"一词逐渐由对学习和阅读技巧的指涉转化为与艺术、美学、创造性、想象性等相关的观念。十九世纪资本主义的兴盛使文学研究最终完成了取代古典研究的进程,文学成为一种新的具有社会政治意义与新兴资产阶级利益相联结的文化力量。随着资产阶级支配地位在政治、经济、文化领域的确立,文学逐渐扮演了某种强调国族和谐、消泯阶级冲突的角色,因为文学作品中所谓的超越性和对人类同情心的激发具有和缓冲突、缝合裂痕的审美效用。如果说文学在英国被认为能够帮助社会支配势力对工人阶级实行软性控制,使其暂时忘却充满利益争斗的现实,那么它在新兴的资本主义国家美国则更多与个人才能和社会地位的升迁相联。文学领域的训练能够帮助出身寒微的人摆脱困于农场或商铺的命运,跨入法院或教会的殿堂,进而实现所谓的美国梦。但无论文学在不同国度中具有角色的差异,欧美文学研究中最为显著的共同性是对自文艺复兴和浪漫主义时代所形成的人文主义传统的强调。文学的阅读和研究被认为具有陶冶性情、完美人格的功效,能够培养阅读者的想象力,使他们学会尊重真理、尊重公平道义的理性原则。根据安东尼·伊斯特霍普(Antony Easthope)的考察,文学研究范型的确立基于五种互为联结的理论前设:(1)传统意义上的经验主义认识论;(2)某种特殊的教学实践,即所谓的"现代主义"阅读方式;(3)在尊崇经典、藐视通俗文本基础上建立起来的研究领域;

(4)研究的客体是经典文本;(5)经典文本是自足的完整体,而对其的研究阅读旨在找寻蕴藏其间的意义。[1] 强调文学文本性的典型代表是自第一次世界大战后初兴、在本世纪四五十年代盛行于英美的新批评理论。这种理论排除作者以及社会政治、经济、文化氛围对写作的影响,认为文本本身构成了一个与其他外在因素无关的完整客体,而阅读和批评的目的在于发现构成文学文本的统一主题及语言特征。

但是,传统文学研究王国自五六十年代起受到来自理论和实践两方面的挑战。六十年代在英国和北美校园兴起的亚文化运动以挑战一切学术霸权的面貌出现,质疑包括文学研究在内的人文传统。与此相应,各种通俗文化形式的兴盛,包括流行音乐、电影、电视、广告等,逐步削弱了经典文本的神圣光环,为进一步消泯高雅与通俗之间的界限铺平了道路。在理论方面,在后结构主义、后现代主义、女性主义、后殖民主义等理论基础上形成的文化研究和文化批判,很快在欧陆、英国、北美批评界蔚成风气,彻底取代了以人文主义为中心建立起来的传统文学研究。欧陆文化研究的理论重心集中在符号学、结构主义和后结构主义语言理论、对马克思和弗洛伊德的重新阐释,以及对日常生活的理论化。六十至八十年代,罗朗·巴特将结构语言学引入文学研究,同时亦旁及对日常生活和现代文化经验的分析。同样,意大利文化批评家乌姆贝托·艾柯(Umberto Eco)亦运用符号学理论对漫画、侦探小说和迪斯尼乐园等进行细致分析,为文化批判的最终确立奠定了基础。七十年代以来欧陆理论家对马克思、弗洛伊德的重读则赋予两者以新的活力。阿尔都塞对马克思

① 安东尼·伊斯特霍普:《从文学到文化研究》,第11页。

主义在新形势下的阐释突出强调语言和主体与意识形态生产之间的依存关系,开启了马克思主义文化批判的空间。鲍得里亚(Baudrillard)对马克思的重读则旨在突显消费环节中文化产品的意义,同时运用指涉理论对商品加以再认识。而拉康对弗洛伊德的再阐释意在凸现潜意识层面语言和主体形成的复杂性,在"想象"(imaginary)和"象征"(symbolic)之间重构失落在父权文化统治下的个体。五十年代以来欧陆文化研究和批判的另一走向是以福柯为代表的话语理论和以米歇尔·德索托(Michel de Certeu)与亨利·列斐伏尔(Henri Lefebvre)为代表的日常生活和空间理论。前者关注权力与知识生产之间错综复杂的同构关系,而后者则将批判的锋芒指向资本主义体系对日常生活和空间的控制以及个体对这一控制的战术反抗。以法兰克福学派为代表的文化研究学派,特别是马尔库塞、哈贝马斯等则以"公共空间"概念为中心发展出一套与法国、意大利理论家既相联系、又独树一帜的文化批判理论。

英国文化研究学派建立在关于结构马克思主义和葛兰西理论的探讨上,其关注的焦点是阶级问题。不同于欧陆理论家,英国文化研究学者大多具有文学研究背景。他们不满于建立在阿诺德传统之上的"高雅文学"批评,试图重新定义所谓的"正宗"文化观念,将工人阶级的生活经验和文化实践纳入研究领域。以此为出发点,英国文化研究学者的研究对象亦从文学文本向媒体文本倾斜,杂志、报纸、电影、流行歌曲、电视等替代了以往倍受尊崇的经典文学文本。第一代文化学者包括雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)、理查德·霍格特(Richard Hoggart)以及EP·汤普森(EP Thompson)等人。他们对工人阶级文化形式和文化消费的考察研究以及强调文化、意识在决定阶级属性

方面的论述为英国文化批判理论设定了基调。继之而起的围绕伯明翰大学文化研究中心所形成的伯明翰学派，以斯图亚特·霍尔（Stuart Hall）为代表，将协谈（negotiation）、抗争（resistance），特别是意识形态观念引入文化研究之中，为英国文化研究烙上鲜明的马克思主义印记。不同于传统马克思主义的是，伯明翰文化学派明显受到结构主义、后结构主义理论的影响，对意识形态观念的重新界定更多来自阿尔都塞的马克思主义版本，同时也与葛兰西的"霸权"（hegemony）观念密切相联。斯图亚特·霍尔认为，如果占社会统治地位的意识形态具有以文化文本灌输其立场的霸权，那么，文本的接受者亦可以通过"协谈"乃至"抗争"对这些文本加以解构或颠覆，从而形成对统治意识形态的挑衅。同第一代文化批判学者一样，伯明翰学派的研究重点集中在流行音乐、服装、电视等通俗文化样式上，注重挖掘蕴藏其间的对抗统治意识形态的因素。七十年代中期，新创办的《银幕》杂志成为思考电影文化的中心阵地，亦为女性主义介入文化批判提供了契机。早期伯明翰学派似乎并未意识到女性主义的理论潜力，因而鲜有从性别差异的角度进行文化批判的力作。《银幕》杂志的出现，改写了伯明翰学派以男性视野为中心的文化批判版图。发表在《银幕》上的论文，有相当一部分出自女批评家之手，并逐渐发展为深具影响的女性主义文化、电影批评的专著，其中包括劳拉·莫薇（Laura Mulvey）的《叙事电影中的视觉快感》、安吉拉·麦克格萝比（Angela McGrobbie）的《女性主义与青少年文化》、罗莎琳·布朗德（Rosalind Brundt）的《女性的欲望》、安芮特·库恩（Annette Kuhn）的《女性电影》、吉尼丝·温西普（Janice Winship）的《透视妇女杂志》以及朱迪思·威廉姆森（Judith Williamson）的《解读广告》等。很明显，

女性主义对文化批判领域的介入亦将通俗文化样式，如电视肥皂剧、时装、广告、商业电影等作为研究的文本。所不同于伯明翰学派的是，女性主义以迥异于男性文化的视野透视这些通俗文化形式，往往能够进一步揭示文本背后隐藏着的意识形态立场。

尽管美国往往被学术界讥嘲为"进口理论"的国度，文化研究和批判最终取代以人文主义传统为基础的文学研究也晚于欧陆和英国，但由于其善于吸纳各种学说的特性以及庞大细密的学院机构对各种理论人才的包容，很快使其成为文化研究的重镇。与欧陆和英国文化批判学说相似，美国文化研究学派也以结构主义、后结构主义、后现代主义、女性主义等为理论基础。不同的是，美国文化研究和批判往往集中在对多元主义、种族问题、民主观念以及性别问题的思索上，旨在解构后工业社会所谓种族平等、多元和谐、文化共享、阶级差异消泯、意识形态终结、性别斗争不再的"美国神话"。七十年代以来，美国文化研究学派将批判的重点放在以生产影像为主的媒体上，很快形成了独特的媒体文化研究群体。这方面的代表刊物和作品包括《摄影机》杂志，玛丽·安·登（Mary Ann Doane）的《追寻欲望》、塔妮亚·莫德来斯基（Tania Modleski）的《极度爱恋》、安·开普兰（Ann Kaplan）的《女性与电影》、派屈娅·梅伦坎普（Patricia Mellencamp）的《极度焦虑》、琳·斯皮葛（Lynn Spigel）的《为电视设置空间》以及艾拉·肖哈特（Ella Shohat）的《沉思欧洲中心主义》等。与对媒体的关注相应，美国文化研究的另一走向是以分析后资本主义社会的工业消费文化为基础，揭示统治意识形态对日常生活和休闲空间的渗透。在这种理论视野的范围内，某些往往被视为顺理成章的社会文化现象都变得深具研究

价值，如以迪斯尼为代表的主题公园、纵横交错的高速公路网、踊跃争睹的花车游行、风格各异的城市建筑等。詹姆逊从洛杉矶波拿文都拉宾馆入手对后资本主义文化逻辑的分析，启发了一批以研究后工业社会建筑和空间建构为中心的文化批评家。八十年代以来，购物中心、高速公路、主题公园、室内陈设等都相继成为文化批评的热点，而美国西部最大的城市洛杉矶和世界赌博之都拉斯维加斯亦取代纽约成为后现代文化批判中两个最频繁提及的城市。随着以电脑为中心的现代科技的普及和网际网络及袖珍光碟的逐渐家庭化，电脑在通俗文化样式中的地位也越来越突出。以多娜·海萝威（Dona Haraway）为代表的文化批判学者八十年代初即注意到新科技和通俗文化之间的依存关系。从后结构主义的语言理论和女性主义、后现代主义的角度考察新兴电脑技术，可以发现高科技既不允诺某种中性价值，又不可能逃脱意识形态爬梳的痕迹。文化批判学者的任务是解构新科技的客观主义神话，进而以干预的姿态占领这片尚在发展中的媒体空间。海萝威的《猿猴、机械人与女性》是这方面的开山之作，它的出版引发了其他学者对电子虚拟空间的理论关注。七十年代末开始，对种族问题的关注还直接导致了后殖民主义理论在美国文化研究界的迅猛发展。以爱德华·萨义德的《东方主义》为代表，一大批具有第三世界文化背景、以学院为理论阵地的批评家，将帝国主义对殖民国度的影响以及从政治殖民中解脱出来的国度如何回应以西方殖民话语为中心形成的文化、历史观念作为理论探索的焦点。在后殖民主义理论中，殖民不再仅仅意味着政治主权的丧失，更重要的是被殖民国度自文化和历史领域的消失。尽管后殖民理论中的“后”似乎意味着殖民状态的终结和多元关系在全球范围内的确立，该理论的中心观念实

际上是进一步揭示西方霸权在新形势下对第三世界的文化和经济殖民,同时亦不乏对弱势文化或国度自身内部支配话语与被支配话语关系的反省。在这方面,本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson)的《想象的社群》、霍米·巴巴(Hommi Bhabha)的《国家与叙述》以及斯皮瓦克(Giatri Spivak)的《在其他世界》等均具有理论的开创意义。与国族问题紧密相联的是性问题(sexuality)。如果说国与国之间存在着殖民、被殖民以及强势与弱势的差异,那么,从性别不平等的角度考察国族之间的错综复杂关系则不仅能够进一步理清隐藏在国与国关系背后的权力结构,而且能够深化对性、性别、性倾向等问题的理解。即使撇开性与国族话语之间的互相联系,单就性问题展开讨论,关于同性恋、双性恋、性与社会禁忌等等方面的论述也足以构成美国文化研究界的一支重要力量。所谓的"同性恋理论"(queer theory),就是从语言、表述、扮演等观念出发,重新思考被异性恋文化压制的同性恋现象,同时以"同性恋"的眼光重读某些经典作品,从中找出同性情感的蛛丝马迹。由于女性主义在美国大学校园中逐渐从边缘走向中心,关于性与性别的文化研究著作近年大量出版,但其论争的焦点不外是关于性别和性倾向究竟是先天生理铸定还是后天建构而成的两元对立学说。打破这一理论僵局的首推朱迪思·巴特勒(Judith Butler)的《重要的身体》一书。她既承认性别的物质性,又突出性别扮演在文化批判中的重要意义。

以上对欧陆、英国、美国文化研究走向的宏观描述,意在强调传统文学、美学研究王国事实上早已因为来自现实和理论两方面的挑战分崩瓦解,"美学"一词因其内涵的贵族性和学院气息也逐渐从近年出版的学术著作和大学课程计划中销声匿迹。

文化研究对传统文学研究的最大冲击恐怕是对文本概念的解构和重新定义。一方面，文本不再仅仅指小部分经典作品，任何人类社会的文化现象都可以被当作文本加以阅读。形成文字并经由出版媒介普及的出版物固然是值得研究的文本，那些主要由视觉意象构成的指涉行为，如建筑、广告、服装、电影海报、漫画、电视肥皂剧等，更是文化研究加以解读的中心文本。进一步而言，城市、街道、橱窗布置、休闲中心以及现代人在城市中的行走行为等都可以当作有意义的文本加以批判性地阐释。概括而言，文化研究的对象已从文学作品过渡到宽泛意义上的指涉行为(signifying practice)。另一方面，由于本文作为某种自足完整体的观念已被彻底解构，而作者在话语传达中的权威地位也已动摇，本文的阐释随之从一元趋向多元。解读某一文本的目的不再是寻找蕴藏其间的所谓终极意义，而是从某一特殊的角度与文本展开对话，同时亦带有强烈的干预当代社会政治的色彩。从文化生产的角度而言，当代欧美文化研究的重心显然已从产品的生产过渡到产品消费上，更加注意文化产品在消费过程中的潜能以及消费者对文化产品的创造性使用。传统文学研究王国的崩溃实际上意味着自文艺复兴时期建立的人文主义传统的危机。然而，这一危机并不指向文学的消亡以及个人生活中正义和价值观念的空缺，而意味着在新的理论框架下重新估价人文主义传统中所谓的自由个体观念，进一步揭示阶级社会中在人文主义掩盖下的意识形态特征。从该角度说，人文主义的危机正是文化批判的转机。如果传统文学研究时常以客观的面目出现，那么文化研究则不掩盖其鲜明的政治和社会批判立场，它的最终目的正是意图通过对文化产品和消费的研究干预、影响当代社会政治，质疑和挑战后资本主义的文化政治逻辑。文学研究向文

化研究和批判的范型转换可以从多方面加以详析，本章将主要集中从四个角度对欧美文化研究加以评述，即高雅与低俗之间分野的消失、空间与日常生活批判、媒体与意识形态、新技术与文化批判等。

第一节 分野的模糊和消失：高雅与通俗文化之间

文化的高雅与通俗之分在欧洲自古希腊、罗马时期已见端倪。尽管文艺复兴旨在以人文主义取代桎梏在神殿中的宗教文化，随之而起的新兴资产阶级也为某些通俗文化样式逐步取得合法地位有所贡献，文化的高雅与通俗的分野并未消失。早在1869年，马修·阿诺德（Matthew Arnold）在《文化与无政府》一书中就表露了对十八世纪末工业化过程中以都市为中心的“低级文化”借民主和教育逐渐普及得以广为流行的忧虑。二十世纪以降，欧洲知识界仍受到文化等于文明命题的支配，认为“文化”仅存于人文学家所研究的文本以及对这些文本的研究中，“有机的文化”只可能蕴藏在故纸堆中。与此相应，这一命题强烈排斥伴随着现代技术发展而生成的通俗文化形式，包括通俗小说、妇女杂志、通俗报纸、流行歌曲、电影、电视等。在这些人看来，越“现代”的文化，越象征着文化的衰腐，花时间研究现代文化形式等于是与“现代病征”的串通和合谋，是对知识分子尊严的大逆不道和背信弃义。在这一反现代文化观的支配下，少量出现的通俗文化研究，也往往从其“缺陷”入手，以通俗文化缺乏“道德尊严性”或“美学价值”而予以否定。这是“有文化”的知识分子对“没有文化”的“大众”居

高临下姿态的一种表露，其中通俗文化产品以该谴责的“他者”身分存在于文化中心之外。

对通俗文化的重估，以围绕英国伯明翰大学文化研究中心而形成的伯明翰学派的立场最为鲜明。战后英国成人教育的发展，强烈冲击着占支配地位的文化精英主义，突出表现在所谓“学术界少壮派”(指那些凭借个人成就而非经济收入或家庭背景完成大学教育的知识分子)的诞生。伯明翰学派的重头人物，如威廉斯和霍格特等，均出身于工人家庭或来自中下阶层。他们带着在通俗文化中成长的背景登上学术舞台，改变了以往上层知识分子居高临下对待通俗文化的疏远、敌意态度，将通俗文化从被谴责的“他者”转变为值得理解、研究的“我者”。同时，伯明翰学派的许多成员都乐于突显自己置身英国学术主流之外的身分。事实上，威廉斯、霍格特、霍尔早期都有长期担任成人教育教师的经历，这一经验本身就使他们有别于“教授文化”和“学院派”批评话语。作为成人教育教员，他们有机会接触到在正规大学接触不到的次文化群体，并深切体会到英国传统教育制度的目标与学生之间的文化、意识形态距离因为通俗文化的流行而日渐加大，校园和学生实际上成了两种文化力量角逐的战场，而五十年代后商业电视在英国的推广，更使这种角逐加剧。在此情势下，他们认为有必要重新审视通俗文化，以更切合时代发展的眼光来看待文化问题。

雷蒙·威廉斯首先从字词的意义方面质疑精英文化。在《关键词汇》一书中，他认为“通俗”(popular) 一词至少具有四个方面的含义。(1)“通俗”意指被许多人所喜爱；(2)“通俗”在高雅与通俗中与高雅文化相对；(3)“通俗”曾经被用来指某种经某些人创造并为其拥有的文化；(4)“通俗”意为在商业利益驱使下施加

在人们身上的大众媒体。[1]接着,他又在《文化与社会》中,对"大众"(mass)、"大众传播"(mass communication)等词汇的意义和使用作了探讨。在他看来,"大众"一词实际上是二十世纪披在"暴民"(mob)概念上的文明外衣,带有浓厚的反民主色彩;而"大众传播"这一概念,则反映了"文化精英"对现代媒体文化(电视、电影、广播、报纸等)及其消费民众的政治、文化偏见。"事实上并不存在所谓'大众',而只存在着将人民看成'大众'的观点。"[2]"'大众'一词是'人民即暴民'这一观念的表现,而'大众传播'则是对其行为的一种评论,它们对民主构成巨大威胁。"[3]具有反讽意味的是,使用这两个概念的人往往一厢情愿地认为自己正在捍卫启蒙运动以来的民主价值,抵抗通俗文化的"庸俗性"。基于以上认识,威廉斯终其一生都拒绝使用"大众"一词,而代之以"共同文化"、"共同利益"、"多元社群"、"多元利益"等观念。接着,威廉斯又质疑以"缺乏美学价值"为由否定通俗文化的观点。他认为,所谓"价值",即认为某些东西"内在并永久"地优于其他事物,并非是一个清白的概念。他警告"价值"有成为教条的可能,会成为维持现存意识形态秩序并助其合法化的手段。更重要的是,"价值"可以用做诋毁大多数普通个体日常生活的借口。过分强调"价值"是对大多数人的蔑视,是对普通人及其生活缺乏兴趣的标志。威廉斯进而一针见血地指出,上层知识分子之攻击通俗文化,永远是企图重新肯定自己在原有文化秩序中权威位置的政治行为。通俗文化和新技术的发展带来了文化趣味、文化价值观的变化,构成了对上层知识分子和其他少数文化主

① 威廉斯:《关键词汇》,第198—199页。

②③ 威廉斯:《文化与社会》,第289、304页。

宰者已享有特权的威胁。面对这一挑战，"他们要捍卫的除了过去以外，再没有其他任何东西。但是，一个不同的未来将标志着他们特权的最后丧失"①。作为现代媒体的捍卫者，威廉斯坚决反对技术决定主义，认为它实际上是一种文化悲观主义，以为现代传播媒体的发展会导致西方文明的衰落。技术决定主义者在貌似科学的"因果论"支配下，认定现代媒体的普及化将给西方社会造成灾难性的负面影响，从而摧毁整个西方文明。威廉斯认为，这种观点不仅反映了他们保守的意识形态立场，而且也再次确证了其保守的文化观；它坚持"文化"只可能存在于符合少数人趣味的"伟大传统"中，而非对他们来说既陌生又可怕的通俗文化和现代传媒中。在威廉斯看来，如果知识分子仅仅关注他们所谓的"高雅文化"，就会逐渐产生一种危险的幻觉，以为仅仅通过书本阅读就能了解自己的文化，否认其他文化形式的智慧和创造功能。实际上，我们"在电视中所见，在无线电中所听到的，绝大部分是有才能的作品"②。问题的关键并不在于媒体的普及将"摧毁"西方文明，而在于我们如何运用技术的发展为社会创造积极的变化。现代传播史证明，人类对媒体的使用至少有四种选择：(1)父权主义，即国家以民族利益为借口操纵媒体；(2)权威主义，即媒体被用作社会控制的工具；(3)商业主义，即媒体以积累财富为主要目的；(4)民主模式，其中人民介入和双向对话成为最重要的特征。威廉斯认为，如果我们以第四种方式使用媒体，那么，一个富有创造性的、更民主的、更富有朝气的社会主义的"共同文化"将会最终形成。

---

① 威廉斯：《2000年》，第135页。

② 威廉斯：《文化与社会》，第308页。

斯图亚特·霍尔等伯明翰学派成员对通俗文化的关注则主要集中在对英国亚文化、特别是青少年文化及其历史演变的研究上。他们注意到,关于青少年这一群体的社会话语自五十年代以来几番更迭。五十年代初,青少年被视为是社会变革的先锋,预示着一个"无阶级"的消费社会的到来。但很快,这种对青少年群体的乐观主义态度就被蔓延英国社会的道德焦虑所替代。青少年转瞬间被视为是犯罪、校园暴力、帮派斗争、足球流氓的代名词。六十年代中期,工人阶级青少年社群又被看成是孕育市民暴乱的温床,而中产阶级青少年对社会现存秩序的不满则被诠释为危及社会和道德的定时炸弹。所有这一切,都标志着青少年这一社会群体已被英国统治阶级意识形态界定为具有破坏力的少数。对社会、文化现象的观察和评估总是与批评者主体的前设立场密切相关。不同于主流意识形态,伯明翰学派成员对青少年次文化的研究突显其"拒绝"、"反抗"的特色,不仅使工人阶级青少年次文化同"暴力"、"流氓"脱钩,而且在政治层面上赋予其革命性的意义(尽管这种"革命性"常常进入死胡同)。在《礼仪的反抗:战后英国青少年次文化》一书中,霍尔等人引入马克思的阶级观和葛兰西的"霸权"论对英国工人阶级青少年次文化作了深入的分析。从阶级角度而言,战后"福利国家"的实现和工人阶级生活水平的相对提高似乎掩盖了青少年次文化的阶级性,使其更容易与"代际冲突"、"代际意识"相混淆。在某些社会学家看来,阶级观念在分析青少年次文化时的重要意义已经消蚀,取而代之的应该是年龄和代际意识的观念。针对这种看法,伯明翰学派成员强调阶级观念不仅在批判当代资本主义福利国家时适用,而且也是正确分析青少年次文化的利器之一。次文化首先不是一个文化问题,而是一个阶级问题。基于这种认识,伯明翰学派总是在"青少年次文化"

前冠以“工人阶级”、“中产阶级”的定语，而他们全力关注的当然是英国工人阶级的青少年次文化。受葛兰西“霸权”观念的启发，伯明翰学派坚持将文化看成是多重矛盾成分的组合，文化始终是复数的，在某一特定的社会中，文化之间的冲突代表着意识形态的冲突。对次文化的分析，只有摆在与统治文化的关系中才能认识其意义。一如葛兰西所指出的，占支配地位的统治文化总是意图将自己视为唯一的存在，可以涵盖社会中形形色色的其他文化，并以普适的傲慢消融其他异质的文化现象。但是，与统治文化相对的各种次文化往往并不甘心臣服于统治文化，而是试图与其争斗、修改、协谈、拒绝，乃至推翻统治文化的霸权。从这种意义上说，阶级之间对物质和社会生活的斗争实际上也可视为是对文化权利分配的激战。具体到青少年次文化，伯明翰学派一直将其放在父辈文化和统治文化的情境中加以考察，从中发掘工人阶级青少年次文化的积极意义。就其与父辈文化的关系而言，伯明翰学派并不否认青少年次文化的“代际差别”。年龄与代际之间的差异确实会带来文化的某种冲突，但这并不能说明阶级概念的不适用。“朋克文化”（punks）的出现既标明代际的差别，同时更突显阶级意识的作用，它是在两种互相矛盾的需要之间妥协和平衡的结果：一方面，工人阶级青少年需要区别于父辈文化的符号以表达自决的意识，但另一方面，他们又迫切需要维系其与父辈文化的关系。就青少年次文化与统治文化的关系而言，正是在次要—主要、被统治—统治的互相对立中，霸权及挑战霸权才凸现青少年次文化的反抗意义。如果说霸权文化无时无刻不在吞噬其他形式的文化，将其遏制或规范在霸权阴影的控制之下，那么，工人阶级青少年次文化则以拒绝的姿态出现，与“霸权”文化进行“协谈”，并进而赢得自己的空间和领域。以此眼光看工人阶级青少年

次文化,保守主义的焦虑和资产阶级自由派的代际意识论就让位给积极的肯定和热情的欢悦,青少年次文化在左翼理论的版图中终于被赋予耀眼的亮色。当然,伯明翰学派对工人阶级青少年次文化的欢悦,并不足以掩盖他们对次文化的终极无奈:青少年次文化的反抗和拒绝仅仅停留在象征的水平,并不会对统治结构构成实质性的威胁,其结局不是自生自灭就是被霸权文化消融或吸纳。毕竟,社会阶级结构中的根本矛盾并不能从次文化中找到解决的答案,次文化也永远不会成为贯穿工人阶级青少年一生的"革命性职业"[1]。

在伯明翰学派另一员主将迪克·海布迪吉(Dick Hebdige)的笔下,保守主义赋予青少年群体的"无目的性"、"反社会性"的负面标签亦转化为富有表现力的挑战霸权的符号。不同于霍尔等人的分析,海布迪吉主要从罗朗·巴特的《现代神话学》中汲取理论养分,将青少年次文化看成一种文本或符号。如果青少年次文化用以标明自己身分的样式(如发式、服装、流行音乐、行走方式等)可以被纳入符号学的范畴内加以考察,那么,样式或能指的背后需要揭示的就是所指中蕴藏的丰富社会意义。在海布迪吉看来,工人阶级青少年次文化的策略可以用结构主义批评家列维—斯特劳斯的"混杂使用"(bricolage)一词加以概括。所谓"混杂使用",是指某一主体对多种异质事物的采纳,但这种采纳是将毫不相关的东西放在一起,以违反其本来意图的方式加以使用,并将其从"正常"的语境中抽离出来,完全由使用主体"错位"地拼接混杂。比如,在"朋克"文化中就可以发现对加勒比海文化的"混杂使用"。海布迪吉认为,从政治文化层面考察青少

① 参见斯图亚特·霍尔等所编辑的《礼仪的反抗:战后英国青少年次文化》。

年次文化的"混杂使用",它并不像霍尔等描述的那样富有"反抗性"(resistance),而只是构成对统治意识形态的"拒绝"(refusal)。至于工人阶级青少年次文化的前途究竟何在,海布迪吉不无悲观地指出,在后期资本主义统治意识形态的大框架下,次文化的"拒绝"只有两条出路:在意识形态层面,社会的统治集团(如警察、媒体、司法机构等)将掌握定义、标签青少年"越轨行为"的权利,从而把青少年次文化打入另册;在经济层面,后期资本主义蔓延全球的商品主义将把次文化符号(如服装、音乐等)转化成利润丰厚的大规模生产的商品,从而使工人阶级青少年次文化产生期的拒绝性或反抗性消失殆尽,后者的同化和吸纳对次文化更具毁灭性。[①]

虽然现代主义美学运动在两次世界大战期间的兴盛敲响了资本主义文明发展的警钟,但也进一步加深了雅俗之间的裂痕。关于现代主义与大众文化关系的讨论,以美国哥伦比亚大学的德国文化教授安德鲁·修森(Andreas Huyssen)的论述最具有代表性。在《巨大的分野之后:现代主义、大众文化及后现代主义》一书中,修森首先对所谓"巨大的分野"作了解释。他认为,"巨大的分野"特指那种强调高雅艺术与大众文化之间存在属性差异的话语。不同于多数批评家关于雅俗分野是区分现代主义与后现代主义的重要标志的看法,修森认为这一分野对于从理论和历史层面理解现代主义本身具有特殊的意义。根据他的考察,关于雅俗分野的话语在两个时期具有支配地位,一是十九世纪最后几十年和二十世纪最初几年,二是第二次世界大战后的二十年。自1848年欧洲革命失败以后,现代性文化就一直以所谓

① 参见迪克·海布迪吉《次文化:风格的意义》。

高雅艺术与大众文化的对立为特征。尽管现代主义的高雅艺术常常以对大众文化形式不屑一顾的姿态出现,对受到大众文化"污染"的恐惧实际上始终伴随着高雅艺术的发展。大众文化是高雅艺术挥之不去的"他者"。对现代主义高雅艺术和大众文化之间的复杂关系不能仅从文本分析的角度去理解,而必须摆在宏观历史框架下加以考察。早期资本主义在对抗宗教和贵族的霸权中,既需要艺术从宗教和贵族的垄断中解放出来,形成自足的空间,又需要赢得大众文化形式的支持,以壮大资产阶级走上历史舞台的声威。在这一特殊历史时期,对新生的资产阶级而言,自足的高雅艺术与普及的大众文化形式之间似乎达到了某种契合。随着资产阶级在政治、经济、文化领域霸权地位的确立,这一契合逐渐被更大的分野所取代。1848 年革命前后,仍在反抗贵族寡头统治的新生资产阶级忽然发觉自己面临着另一项棘手的任务,即如何压制工人阶级的成长以及阻止他们利用通俗文化形式表达自身的要求。从这一角度而言,对现代主义高雅艺术的鼓吹实际上具有将资产阶级统治合法化的作用,意在满足其自身的阶级利益。第二次世界大战后,原先具有对抗资产阶级政治、文化霸权作用的前卫艺术亦随着对高雅文化的鼓吹进入了大学讲坛和博物馆,很快被在现代主义思潮控制下的批评话语经典化、机构化,逐渐失去了最初的反叛性,进一步扩大了雅俗之间的分野。

在修森看来,现代主义和前卫主义是不能混淆的两个概念,两者在政治立场与同大众文化的关系上存在着本质的区别。美国批评家时常将这两个术语不加区分地混淆使用,模糊了两者的质的差异。比如,意大利批评家雷那多·波吉奥利(Renato Poggioli)的《前卫艺术理论》1968 年出版美国版时,被认为是一部关于现代主义的著作。而约翰·魏特曼 1973 年出版的《前

卫观念》也加上了"现代主义探索"的副标题。尽管现代主义和前卫主义可以被视为同属现代性条件下的艺术反应，但从欧洲文化的眼光看，托马斯·曼和达达主义、普鲁斯特和布勒东、里尔克和俄国建构主义完全不能混为一谈。无庸讳言，现代主义与前卫主义存在某些方面的重叠，如庞德与漩涡画派（vorticism）和乔伊斯与激进的语言实验等，但两者在政治立场和与大众文化关系方面的差异却远超过其重叠性。在法国、意大利、西班牙和其他欧洲国家，前卫主义代表着一种绝对的艺术否定形式，它往往同时意味着对艺术本身的否定。而现代主义无论在不同国度、对不同作者具有这样那样的不同解释，它从来就没有前卫主义那种几乎是否定一切的特征。现代主义的反传统实际上时常是一种隐藏的传统主义。不同于前卫主义的倡导者往往属于政治左翼，现代主义的大多数支持者，如庞德等，都在政治上持右翼观点。现代主义文学艺术保留了由席勒和康德在十八世纪晚期提出的、自十九世纪以来形成的自足性，不仅与日常生活保持距离，而且其生产、传播和接受都局限在固定的机构圈子内。以艾略特等为代表的现代主义者从不讳言其捍卫高雅艺术"纯洁性"的意图，认为由都市化和技术现代化造就的大众文化将玷污高雅艺术，而其任务就是拯救濒临危机的高雅艺术。与现代主义的精英化倾向相对，二十世纪前三十年的前卫主义则旨在颠覆艺术的自足王国及其自十九世纪以来建立在资本主义逻辑之上的、机构化了的"高雅艺术"。前卫主义的初衷之一是重建被分裂的艺术与日常生活之间的紧密关系，在政治、文化和美学方面反抗传统的支配和霸权，解放受到压制的能量。在认清现代主义与前卫主义这种质的差异的基础上审视六十年代的美国文化，可以很明显地看到，六十年代的文化反叛实际上与前卫主义传统

具有传承关系。正如二十年代达达主义运动、超现实主义以及苏俄革命后的艺术运动一样,美国六十年代的反叛运动也以反传统的姿态出现,并诞生于一个政治和社会的动荡期。肯尼迪时代关于经济富足、政治稳定、技术进步的神话很快就荡然无存,代之而起的是公民权利运动、都市暴乱以及反战示威。无独有偶,这一时期的抗争文化也以"反文化"(counter-culture)的姿态登上历史舞台,与二三十年代的前卫主义具有一脉相承的关系。在艺术领域,波普运动(pop movement)旨在反抗抽象的表现主义并启发了一系列从观念主义(conceptualism)到简单主义(minimalism)的艺术运动。当莱斯理·费德勒(Leslie Fiedler)在1964年写下关于"前卫文学的死亡"时,他的目的实际上是以欧洲传统的前卫主义批判现代主义的文化傲慢以及日益机构化的所谓"高雅艺术",为通俗文化正名。[1] 几年之后,费德勒更明确地提出了"跨越界限、消泯裂痕"的口号,倡导高雅艺术和通俗文化之间的联姻,并试图实现欧洲前卫主义传统所未竟的将艺术与日常生活打通的理想。[2]

在审视现代主义、前卫主义以及高雅艺术与大众文化的关系时,安德鲁·修森认为有必要对阿多诺的"文化工业"(cultural industry)观念进行重估。修森并不否认阿多诺理论的悲观主义特征,但他认为阿多诺的理论盲点很大程度上来自其生活的时代,包括德国工人运动的失败、法西斯主义、斯大林主义以及冷战意识形态的盛行等。对阿多诺理论的再解读,可以发现其关于文化工业和现代主义的论述并不像某些批评家所指称的

① 《费德勒论文集》,第2卷第454—461页。

② 《费德勒读本》,第270—294页。

那样带有封闭性和两元性。在他看来，阿多诺的“文化工业”观念可以从四个方面进行再阐释。(1)文化工业是资本主义社会中“上层建筑”经历根本性转换后的结果。在垄断资本主义时期完成的这一转换，其程度之深已使传统马克思主义将经济和文化分成基础与上层建筑的学说受到根本的质疑。马克思主义的批判理论主要建立在对十九世纪自由资本主义及其自由市场意识形态、文化自足性信仰的观察上。但是，二十世纪资本主义的发展将经济与文化“重新整合”在一起，使文化意义及其象征指涉臣服于资本主义的商品逻辑。在新技术媒体及其传播广泛性的帮助下，垄断资本主义成功地将既有的通俗文化形式吞噬，对异质性的地方话语实行一体化，并在商品化过程中同化任何可能出现的反抗话语。随之而来的结果是，所有文化都逃脱不了被标准化、组织化的命运，并在资本主义运作规则的操纵下被用来服务于社会控制的唯一目的。正像艺术作品已演变成商品一样，消费社会中商品本身亦成为意象、代码及奇观（spectacle），使用价值也被包装、广告所替代。艺术的商品化带来的是商品的美学化。修斯认为，阿多诺这种关于资本主义文化的“黑洞理论”(black－hole theory）过分夸大了商品制造者无所不在的渗透力以及商品的交换价值，忽略了消费者在使用过程中具有的争斗和颠覆空间。(2)从弗洛伊德心理分析角度看，“文化工业”替代了传统的家庭父权结构，使自由资本主义时期的自我（ego）更趋萎缩。根据阿多诺的看法，自由资本主义时期个人与权威的关系表现为所谓的“权威内在化”（internalization of authority)，这种内在化如果在自我意识强的情况下会成为反抗权威的前提条件。也就是说，个人在自由资本主义时期仍具有反抗权威的可能。但是在垄断资本主义时期，由于文化工业无所不

在的作用,家庭父权逐渐式微,表现在个人身上的权威内在化被外在行为准则所替代,其结果导致遵奉主义(conformism)的盛行。这一转换过程最典型地表现在法西斯主义在德国的兴起。希特勒在三四十年代不仅成为德国的象征,而且也成了"父亲"的替代者。法西斯主义文化和宣传则为弱化的自我提供了外在的指导原则,生活其中的人不用具有自我思维,只需在行为和思想上遵奉这一外在指导原则。正如艺术的全盘商品化一样,阿多诺认为垄断资本主义同样毁灭了个人心理的完整性,整个世界呈现出一片黑暗。(3)关于文化工业的分析实际上是对卢卡契的《历史与阶级意识》的某种回应。阿多诺、霍克海姆 的《启蒙的辩证法》一书流露了他们对卢卡契关于普罗阶级是历史的同一主客体看法的拒绝态度。从很大程度上说,正是这一潜在的与卢卡契理论的论争态度,导致了阿多诺将文化工业视为铁板一块,无以动摇。(4)修森认为,与詹姆逊关于阿多诺的评论相反,阿多诺从未放弃关于十九世纪中叶以来现代主义与大众文化同时出现并被迫联姻的观点。对阿多诺来说,现代主义一直是一种对大众文化和商品化的回应,这一两元对立是历史形成的;现代主义只是资本主义文化危机的结果,而非答案本身。

修森认为,从表面上看,阿多诺对十九世纪末以来现代主义历史的描述与欧美批评界关于现代主义自十九世纪至二十世纪五十年代持续发展的看法相似。阿多诺看上去对从波德莱尔到福楼拜、从马拉美到普鲁斯特、从乔伊斯到贝克特的现代主义文学潮流偏爱有加,历史上的主要前卫主义运动,如意大利未来主义、达达主义以及俄国结构主义、超现实主义等,也在阿多诺所讨论的艺术作品中缺席。但仔细阅读阿多诺,就会发现他对十九世纪中叶以来现代主义发展的观察并不是单线性的。阿多诺实

际上感觉到在世纪之交，现代艺术的发展存在某种重要的断裂，亦即前卫主义运动的生成。如果像比德·伯格（Peter Burger）在《前卫理论》中所论述的那样，历史上的前卫运动的主要目标是意图将艺术与日常生活结合在一起，阿多诺只能是一个关于现代主义的理论家，而非前卫主义理论家。无庸讳言，阿多诺经常流露出对前卫主义运动的蔑视，认为其试图将艺术与日常生活相结合的做法是美学的倒退。但这一观察时常使批评家看不到阿多诺的现代主义理论从前卫主义对艺术作品是一种有机构成的攻击中获益匪浅，正如他也从十九世纪晚期的美学主义和美学自足性的理论中汲取养分一样。只有充分理解阿多诺理论中的这一双重性才能领悟他在《现代音乐哲学》中所指出的："今天，真正能算得上作品的作品是那些不再是作品的作品。"① 这一对阿多诺的再解读，实际上是为前卫主义在阿多诺理论中的卑微地位正名。修森提醒批评家们，在看到阿多诺对美学主义的坚持和对艺术作品自足性的强调的同时，应该看到他理论的另一面，即从前卫主义与艺术自足性的激进决裂中所获得的启发和灵感。

在考察了现代主义与前卫主义、大众文化的关系后，修森又从女性主义的角度审视占支配地位的文化话语对大众文化的敌意。他注意到，自十九世纪以来，大众文化似乎总与妇女挂钩，而所谓"真正的"、"正宗的"文化只是男性的特权。妇女在"高雅艺术"领域的缺席当然不始于十九世纪，但这一排斥在工业革命时期确实获得了新的意义。十九世纪末、二十世纪初对文化和文明的挽歌实际上还含有某种潜藏的对女性侵入文化领域的忧虑。

① 阿多诺：《现代音乐哲学》，第30页。

在欧洲新兴的社会主义和第一次妇女运动中,正是女性开始敲击过去由男性支配的文化。世纪之交的政治、心理、美学话语始终将大众文学性别化,将大众等同于女性,而"高雅"文化,无论是传统还是现代形式,总是被理所当然地看成是男性的特有领域。尽管本世纪二十年代以来的大众文化理论,如法兰克福学派等,似乎放弃了将大众文化女性化的明显做法,转而强调技术复制等概念在分析大众文化中的意义,在大众文化和女性之间建立联系仍常常自觉不自觉地出现在批评话语的遣词中。如阿多诺和霍克海姆称大众文化"不能摆脱受阉割的焦虑","在镜子的反射中,大众文化总以为她是世界上最美的"①。这一对大众文化的性别主义歧视可以溯源到尼采对瓦格那音乐的批评。尼采将大众与女性挂钩和其对孤独的艺术家—哲学家—英雄的美学理想紧密相联。对尼采来说,孤独的英雄显然是拥有高贵文化趣味的男性,与现代民主和所谓非正宗的文化相对立。瓦格那音乐代表的是大众时代以及文化"女性化"时期正宗文化的衰落,他屈从于女性在文化领域的兴起,将严肃的音乐转型为仅仅是奇观、戏院、迷幻之类的东西。这样,在尼采的理论中,瓦格那、戏院、大众、女人就形成了与真正的艺术相抵触的涉意网。当然,尼采所深恶的并不包括悲剧,他关于戏院是"大众的造反"的看法与后现代主义中所谓的"奇观社会"(society of the spectacle)相仿。在修森看来,将女性与大众文化联系在一起已经远非一个简单的艺术、文学问题,而与自由资本主义的衰落以及遍布欧洲的革命政治密切相关。十九世纪晚期以来,随着现代化进程的加快以及伴随而来的社会矛盾的加剧,女性逐渐成了传统男性焦

① 转引自修森《巨大的分野之后》第48页。

虑和恐惧的主要对象。对这一时期欧洲杂志和报纸的研究可以发现，普罗阶级和小资产阶级的兴起时常被想象成一种女性的威胁。1848 年欧洲革命和 1870 年巴黎公社时期，关于歇斯底里的暴民以及街垒中“红色妓女”的描述充斥于主流媒体。自由主义衰落时期对大众的恐惧同时也是一种对妇女的恐惧，一种对自然无法控制的恐惧，一种对性和潜意识的恐惧，一种对在大众的海洋中丧失身分以及稳定的自我的恐惧。从这一角度说，尽管现代主义美学对资产阶级社会持有不可否认的批判立场，由于对大众文化和女性在文化领域的兴起充满敌意，它却在某种程度上与这一社会的现实原则（reality principle）相吻合，与具有颠覆意义的快乐原则（pleasure principle）背道而驰。从后现代主义的今天回视现代主义，基于对现代性中理性、不断进步等观念的怀疑，我们不难发现，即使现代主义明显表露了其反资本主义社会的立场，它实际上却不能摆脱自身深受这一社会发展进程影响的命运。

与某些后现代主义理论家对后现代社会中任何行为已丧失意义、任何价值和理想都已被彻底解构的看法相反，修森的后现代主义观明显试图在资本主义日益全球化的今天找寻政治、社会和文化的反抗的可能性。如果在后现代的名义下现代主义以及现代化理论都面临受批判的命运，那么，后现代主义也必须在批判的同时对自身是否能带来新的文化、社会的转变作出回答。在修森看来，后现代主义不仅不意味着意义的消解，而且还蕴含着变革社会的巨大潜能：

> 我并不想就什么才是真正的后现代主义作出另一个定义，但对我来说，任何描述当代文化特性的企图都须强调大

众文化与女性(女性主义)艺术,并论及它与现代主义的距离。无论使用"后现代主义"这一术语与否,当代文化和社会中女性的位置及其对文化的影响与现代主义和前卫主义时期具有本质的区别这一点是毋庸质疑的。同样,当代"高雅艺术"对大众文化某些形式的运用(反之亦然)已日益模糊二者界限这一点也是显而易见的。那堵曾经将粗俗性从现代主义中排除、并守卫着文化殿堂的围墙已被含糊而不稳固的地基所替代。这一文化转型对某些人来说意味着丰富的机缘,而对另一些人来说则象征着背叛与危险。[①]

很明显,修森对大众文化和女性艺术的提升与他对后现代主义的独特思考密切相关。对后现代主义的重新认识首先必须意识到后现代主义与后结构主义并不是一回事。从表面看,两者之间的平行关系确实十分明显。正如后现代主义艺术和文学取代在其之前的现代主义成为当代的文化潮流,后结构主义批评也是对以新批评为主的理论思潮的反拨。正如新批评家们对现代主义文化欣赏有加,后结构主义也似乎顺理成章地应该与后现代主义文化结盟。但在修森看来,这种将后现代主义与后结构主义混为一谈的观点恰恰标明美国式的后现代主义并未摆脱现代主义的影子。无论后结构主义与后现代主义之间的重叠性和混杂性多么深,欧美后结构主义与现代主义的关系比通常所认定的要近得多。和现代主义相似,后结构主义批评话语对写作、寓言、修辞等情有独钟,并以美学替代了革命和现实政治。对美国后结构主义作家和批评家的观察证明,他们一直崇奉所谓的美学革

① 修森:《巨大的分野之后》,第59页。

新和实验，而对生活、现实、历史、社会等与艺术作品的关系问题则弃之不顾。所谓的“文本性”观念实际上是一种新形式的“为艺术而艺术”，是在干预社会等努力都无济于事的情况下对现代主义艺术自足性的妥协。后结构主义中关于主体由语言构成以及文本之外不存在任何东西的看法导致了对美学和语言的过分崇奉。它的“不再可能”的论点（现实主义不再可能、表述不再可能、主体和历史不再可能等）实际上也是现代主义所坚持的。对修森来说，后结构主义与现代主义唯一的区别在于，后结构主义不再是卡夫卡式的异化、含混、抽象，那种随“焦虑时代”而来的痛苦的现代主义。相反，后结构主义是一种特殊的现代主义，它表现为欢愉的越界，无穷的对文本的编织，对表述、现实、主体、历史及其主体的否定，以及对缺乏和缺席的颂赞。

将后结构主义与后现代主义分开显然意在为后者正名。在修森看来，后现代主义的直接源泉来自试图将艺术与日常生活结合在一起的欧洲前卫主义。后现代主义艺术家必须打破艺术的象牙塔，为日常生活的转变作贡献。1962 年，美国波普艺术家安迪·沃霍尔（Andy Warhol）“创作”了一系列好莱坞电影明星玛丽莲·梦露的画像，其中的一幅由五个相同的梦露头像叠加而成。沃霍尔在生产这幅画的过程中选择了一帧梦露的照片，然后经过丝加工技术对其进行了微小的修改，并将其叠置在一起。这一创作过程表明，艺术似乎已失去了它的原创性，成了再生产的再生产。现实似乎不再为艺术作品提供内容，取而代之的是第二现实，那个在大众媒体出现过千万次并已沉积在大众潜意识中的性感偶像。一年以后，沃霍尔又创作了一系列相似的以“三十胜于一”为题的画像。这一次的主题不再是大众文化的偶像，而是一幅达·芬奇“蒙娜丽莎”像的复制品。沃

霍尔的复制舍弃了原画的颜色，代之以黑白照相式的风格。对以沃霍尔为代表的波普艺术的批评，往往集中在艺术的商品性以及以阿多诺的“文化工业”理论揭示晚期资本主义无所不在的、自上而下的对艺术创作的控制上。但在修森看来，以沃霍尔为代表的波普艺术正是试图打破艺术与日常生活之间的界限，呼应本世纪初兴起的前卫主义运动，证明在后现代主义时期艺术仍然具有挑战“文化工业”、干预并影响现实的功效。过分强调“文化工业”的控制及其对资本主义社会批判的压制只意味着放弃对批判性艺术生成的希望。同样，对艺术沦为商品的哀叹，不仅将文化生产等同于所生产的产品，将产品发行体制等同于所发行的产品，而且将艺术的接受简单等同于所有商品形式的消费。“我们不能够武断地将艺术简化为它的交换价值，好像艺术的使用价值是受发行方式的决定而非它的内容”，修森写道：“全盘受操纵的看法低估了艺术的辩证性。即使在资本主义文化工业及其发行机制控制的条件下，艺术最终亦能开启解放的途径……艺术全盘臣服于市场的论点同样低估了存在于消费机制中的解放可能。总的来说，即使人的需求可以受到程度不一的歪曲，即使人的需求包涵有或多或少权威的核心因素，消费仍然是对人的需求的满足。所要问的问题是这一权威的核心究竟可以怎样被加以利用和实现。”[①] 对修森来说，后现代主义意味着不再接受哲学与非哲学之间的区别、高雅与通俗之间的区别、精神与物质之间的区别、理论和实践之间的区别，以及教养和非教养之间的区别。它不仅寻求国家、政治生活、经济生产、司法和社会结构的改变，而且更是一种对日常生活的

① 修森：《巨大的分野之后》，第152页。

改变。基于马克思关于人类的感觉是几千年发展的结果的论断，我们有理由质问：在目前感性仍然继续受到操纵的情形下，为什么人类的感性不可以进行一次质的革命？在晚期资本主义社会条件下，马克思主义应该发展出自己的感性和幻想理论，而这一理论必须建立在能够给日常生活带来革命性变化，对整个资本主义体系带来冲击的基础之上。后现代主义应该是拒绝和反抗的后现代主义，包括对所谓后现代主义意味着任何现象、价值都合乎情理的定义的拒绝。在《巨大的分野之后》的最后，修森总结指出：

> 现在应该是放弃那种关于政治与美学两元对立的观念的时候了。这一没有出路的对立已经长期支配了关于现代主义的描述，包括后结构主义理论内部的美学主义潮流。(这一呼吁的)含义并不旨在消除政治与美学之间、历史与文本之间、干预与艺术使命之间的建设性紧张关系，而是意在强化这一紧张，甚至重新发现它并把它转化成艺术与批评的焦点。无论存在多少困扰，后现代图景始终伴随着我们。它既限制我们的视野，但也同时开启我们的眼界。它是我们(这一时代)的问题，但也是我们的希望。①

第二节　空间理论的成熟和日常生活实践

文化批判和研究的中心观念之一是重新确立空间在社会批

① 修森：《巨大的分野之后》，第220－221页。

判理论中的重要意义。早在1980年,福柯就在《地理问题》一文中注意到空间和时间观念在西方人文、社会学科中的不平衡发展。与时间和丰裕性、辩证性、富饶性、生命活力等观念的密切联系相反,空间长期以来一直被看成是死亡的、固定的、非辩证的、静止的。[1] 1986年,福柯在《关于其他空间》中再次注意到,十九世纪的特征之一是对历史的迷恋,对发展、悬置、危机、循环、过去、人的死亡等与时间相关的主题的关注,而二十世纪末的当代则似乎预示着一个空间时代的到来。在福柯看来,我们正处在一个同时性(simultaneity)和并置性(juxtaposition)的时刻;我们所经历和感觉的世界更可能是一个点与点之间互相联结、团与团之间互相缠绕的网络,而更少是一个传统意义上经由时间长期演化而成的物质存在。[2]

实际上,关于空间观念在后期资本主义研究中的批判意义可以推前到本世纪六十年代末、七十年代初期,其代表人物是法国马克思主义批评家亨利·列斐伏尔。根据某些学者的看法,列斐伏尔或许是三十年代早期至五十年代晚期引导和塑造法国马克思主义理论方向和性格的最有影响的人物。五十年代以后,列斐伏尔成为西方马克思主义中首屈一指的空间理论的倡导者。也许由于空间观念并未在当时成为理论思考的焦点,列斐伏尔的名字直到最近十年才被逐渐知晓。尽管他的许多著作尚未译成英语,但从1974年出版的《空间的生产》(1991年英译本)以及1995年出版的英文版《城市论文集》可以瞥见其空间理论的一斑。

---

①② 转引自爱德华·索哈《后现代地理:空间在社会批判理论中的重新确立》,第10页。

战后资本主义的发展从空间角度着眼具有两大明显的趋势。一方面，资本主义的重新结构使全球化现象日益蔓延，甚至影响到普通人的日常生活。地方与区域之间的社会关系及其组成越来越与全球化趋势相互缠绕、不可分割。另一方面，以国家为中心的发展模式似乎成为战后竞相仿效的榜样。整个二十世纪的世界史实际上是一部以区域国家作为社会生活基本"容器"的历史。国家成为结构政治、文化、经济的基本单位，并在此之上展开无休止的所谓"现代化"过程。但无论这两大趋势具有这样那样的对立，它们实际上是一个硬币的两面，同时指涉这样一个事实，即战后资本主义的发展从很大程度上说是空间的重组。在这一总体发展趋势的影响下，对空间进行理论化就成为发展马克思主义批判理论的重要一环。列斐伏尔的著作首先批驳了将空间仅仅视为是社会关系演变的静止"容器"或"平台"的传统社会政治理论。根据他的看法，空间是资本主义条件下社会关系的重要一环。空间是在历史发展中生产的，并随着历史的演变而重新结构和转化。列斐伏尔所关注的中心问题之一是资本主义赖以长期生存的特殊"抽象空间"。他的空间分析旨在揭示资本主义条件下社会空间的三个特殊层面。第一，他将空间看成是社会行为的发源地，既是一种先决条件，又是媒介和资本主义社会关系的生成物。列斐伏尔对"生产"（production）的看法既不同于黑格尔将生产看成是某种逻辑性的、非时间性的抽象，又有别于经济学中将生产简化为工业资本主义劳动过程的观点。对他来说，生产指依赖于资本积累的抽象时空逻辑之上的社会关系的结构化和理性化。而社会空间正是这一结构化、理性化得以开展的发源地：

> 社会空间并非是众多事物中的一种，亦非是众多产品中的一种……它是连续和一系列操作的结果，因而不能降格成为某种简单的物体……它本身是过去行为的结果。社会空间允许某些行为发生，暗示另一些行为，但同时禁止其他一些行为。[①]

在资本主义条件下，空间的生产表现为它对相关行为强加上某种时空秩序，具有束缚主体自由的功能。但列斐伏尔强调，资本主义的生产空间决非静止和固定，它在时空的相互作用下不断地处于重新组成、重新结构和转化的过程中，因此蕴含着变革的可能。第二，列斐伏尔认为社会空间是资本和区域国家所生产的都市化建构环境和组织—机构基础下的“第二自然”。资本和区域国家的空间实践残酷地将使用价值得以实现的日常生活领域同一化并试图彻底摧毁之。以此观察为基础，列斐伏尔发展出其理论的中心论点之一，即资本主义的全球化促成了从个人商品在具体空间中的生产（早期竞争资本主义时期）到空间这一“第二自然”的生产本身。从这一角度说，全球化实际上是一种与资本主义相关的各种形式的社会空间组织在世界范围内的扩张和相互交织。特别是自十九世纪晚期以来，这一空间整合的第二自然为资本在全球范围内的流通预设了重要的基本条件。很明显，列斐伏尔关于社会空间是“第二自然”的看法将全球化视为资本主义发展的最新趋势，而这一趋势的核心在于社会空间的生产和整合。第三，最重要的是，列斐伏尔的空间理论将社会空间看成是空间等级或规模（全球范围、国

① 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第73、85页。

家范围、都市范围）的支架，在其之上资本主义得以持续不断地进行区域化、非区域化、重新区域化的过程。一方面，由于无休止的资本积累的空间实践目前已经成为整个世界的发展框架，对当代资本主义的充分理解只有将其摆在全球范围内，并试图包涵整个世界秩序这一资本的最后边界的背景下才有可能。全球性空间的生成意味着对差异的普遍压抑。另一方面，列斐伏尔并不认为全球化是一个不断“非区域化”的单线发展过程。尽管全球化趋势在日益强化，社会关系在很多重要方面仍然具有区域性，次全球空间是全球化过程中的内在组成部分。“我们所面对的并不是一个，而是许多社会空间。确实，我们所面对的是一种无限的多样性或不可胜数的社会空间……在生成和发展的过程中，没有任何空间消失。世界范围并不弃绝当地范围。”[①] 更进一步说，当代资本主义的众多社会空间往往矛盾性地互相重叠，彼此渗透。因此，空间的规模或等级应该被理解成是相互矛盾的各种社会力量密切纠缠在一起的场所：

> 社会空间场所与自然空间场所的鲜明差异表现在它们并不是简单的并置：它们更可能是互相介入、互相组合、互相叠加——有时甚至互相抵触与冲撞。其结果是，当地性……并未消失，它永远不会被地区性、国家性，乃至世界性所吸纳。……我们当前的任务必须既关注世界规模的空间……同时也考虑到从属于它的处于每一可能水平的其他空间。没有任何一个空间会完全消失，所有的场所都在毫无例

① 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第86页。

外地经历转型的过程。[1]

列斐伏尔关于国家空间（state space）的思考直接指向对资本主义国家权力的批判。在他看来，资本主义经济条件下国家的干预必须以空间观念加以解析。国家实际上代表的是一种对社会空间进行组织、控制和机制化的企图。空间是国家试图控制个人、团体、阶级之间社会关系的重要工具之一。但国家并非仅仅是某种对预先存在的空间进行有意识操纵的机制，它本身也是一种社会空间的组合，一种社会建筑形式，并在无政府般的全球经济空间施展控制社会关系的权威。对列斐伏尔来说，国家空间由三个不同的层次所组成：一是以民族国家为单位的区域空间；二是国家社会空间组织中的内在成分，由政治和行政机制、建构环境以及象征性纪念物所构成；三是由国家所生产的头脑空间。与韦伯对现代民族国家的思考相似，列斐伏尔将民族国家构想成是一个中央化的行政机制对分散的国家区域扮演支配角色的空间架构，并在其控制范围内实行商品生产和流通。但根据列斐伏尔的看法，现代国家的区域形式与暴力内在相连。国家对暴力方式的垄断使其具有将单一的政治原则强加在公民社会之上的权利。国家空间不仅在机制上实行控制，而且也渗透到日常生活意识之中，并生产出相应的头脑空间，通过它来达到社会一致和政治同一的目的。

在列斐伏尔的国家空间理论中，对矛盾和冲突的强调贯穿始终。在他看来，现代资本主义国家必须处理各种各样与社会空间相关的矛盾，包括交换价值与使用价值、工作与休闲、解

① 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第88、412页。

放与压制、需求与欲望、生产空间与消费空间、同一空间与断裂空间、中心与边缘、全球空间与散碎空间以及剩余价值以固定资本投资方式区域化与全球性金融流动非区域化之间的矛盾。面对这一系列矛盾，资本主义国家采取了各种旨在促成社会空间生产和控制、监督的战略。其中最关键的是所谓“国家生产方式”(state mode of production 即 SMP) 的出现。“国家生产方式”即指国家以其机构、组织基础对资本主义的发展实行控制，它突出表现在对流动和固定资本实行协调，参与交通基础设施建设如高速公路、运河、铁路、机场等，投入对能源如汽油、电力、核物质的生产和管理，以及对空间发展作出某些相应的平衡处理等。对列斐伏尔来说，当代资本主义社会空间中国家的核心角色乃是维持一系列场所、功能及机构的等级秩序，这一秩序能够确保物质的再生产、劳动力的再生产、生产方式的再生产，以及生产与支配的社会关系的再生产。但是，由于资本主义是建立在持续不断的技术、社会以及空间的再结构之上的体系，国家试图对其内部区域空间进行控制的措施和策略只能在有限的时间内取得成效，随之而来的是新一轮由危机所导致的资本主义的重组过程。在列斐伏尔看来，全球化过程和世界各国之间在全球范围内的日益互相依赖，对社会空间的各个层次都造成裂痕并使其散碎化、区别化。在这一背景下，当代资本主义的核心矛盾之一表现为社会空间在所有层面的全球化与同时发生的碎裂化的矛盾。这样，当代社会和政治运动从某种意义上说也是一种“空间的审判”。它取代了传统意义的上帝的审判和命运观念，成为决定政治战略活力的关键因素。也就是说，某一政治统治的生存力取决于它是否能够生产、吸纳、组织社会空间。空间政治已经演化成一个生死攸关的问题。从

此观点出发，列斐伏尔坚持认为，在当前社会条件下，经典马克思主义关于选择革命还是改良的命题已经带有谬误性，因为它依赖的是一种对政治实践的有限的、单一中心的认识，认为国家是社会政治斗争得以开展的唯一领域。列斐伏尔对经典马克思主义在当代社会的“修正”表现在他拒绝承认空间仅仅是政治冲突的剧场。在当代资本主义社会中，社会空间变得日益政治化，对空间实行控制与反控制的争夺本身成了冲突的焦点。

列斐伏尔的空间划分主要集中在三个方面:全球化空间、都市化空间以及国家化空间。全球化空间中的三维特征——历史性、全球性、空间性——使其充满矛盾和冲突。列斐伏尔认为,由资本主义开启和压制的可能性只有在全球范围内才能实现。尽管全球性强加的结构限制清晰可感,资本主义的全球性仍然开启了“人类空间”生产的可能。全球范围内的空间创造(或生产)是一个转化了的日常生活的社会基础,它向我们预示着无穷的机缘,正像黎明开始打破远处的地平线一样。全球化过程不仅令过度积累的国家权利产生危机,而且还促生了大量无法解决的矛盾,并最终导向资本逻辑以外的另类形式的空间实践。在当代工业化国家,工人既不愿选择为无休止的成长和积累拚命,又并不热衷于通过暴力革命消灭国家,而是希望工作本身逐渐消亡。新形式的资本主义的抽象空间既压制,同时又创造“差异空间”(differential space)。都市化空间在列斐伏尔的全球化分析中同样具有重要的理论和政治意义。在他看来,二十世纪资本主义发展的特征在于世界范围内工业社会向都市社会的转变。资本主义工业化进程对都市空间不断进行重构,而都市化是资本建立其稳固基础的必然要求。同时,由于城市同样是日常生活、使用

价值消费以及社会再生产的场所，作为区域性的具体地点，它是全球性矛盾表现最突出、最尖锐的地方。因此，所谓的都市革命实际上包含着差异空间的生产、空间之间的吸纳和兼容，以及对自由时间的争取。最重要的是，只有在都市的背景下，与资本主义体系相对的“反项目”（counterprojects）和“反空间”（counterspaces）才能够生成，被捍卫，并最终得以扩展。至于国家化空间，由于它在全球化与区域化之间担当中介的角色，因而成为空间矛盾和冲突的焦点所在：

> 国家与空间之间的关系……正变得日益紧密：国家的空间角色……越来越明显。行政与政治国家机制不再仅仅满足于以抽象方式（如果确实曾经有过的话）干预资本的投入……今天，国家和它的官僚及政治机制继续干预空间，并利用空间的工具层面，以便在各个水平上通过经济领域的每一方面实行干预。其结果是，（全球性）社会实践和政治实践趋向于在空间实践中结合在一起，从而实现某种也许并非是逻辑性的凝聚。①

当国家力图同时控制全球资本积累的抽象空间和日常生活的区域化空间时，它本身的社会空间组织的构成亦经历着显著的再结构。一方面，今天国家区域空间的再结构潮流表现为国家社会福利计划、国家劳动力保护性立法以及国家货币政策的退缩；另一方面，这一再结构呈现出对产品革新、劳动力市场的灵活性、技术专长、全球范围的竞争性等的巨大兴趣。这种

① 亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，第154页。

转型非但没有将国家的作用消泯，反而是对国家社会空间组织进行重新区域化处理，以便在日益强化的空间互渗的竞争中提高利润和竞争性。也就是说，国家的角色在发展地区生产能力和生产新的空间结构方面不仅没有削弱，反而日显其重要性。国家仍然继续扮演着争取控制、重组以及转化社会空间的中心角色。都市化和资本的积累仍必然在区域化的地理空间内达成。

尽管列斐伏尔对马克思主义的空间化再阐释可能被一些学者认为是当代后现代理论的早期预示，资本主义观念仍然是列斐伏尔空间生产分析中的中心范畴。他的主要政治目的鲜明地与资本生产逻辑对立。他与传统马克思主义的断裂——包括对马克思阶级简化主义、经济决定主义以及历史主义等的不予苟同——并不能掩盖他关于资本仍然是现代空间实践中起支配作用的结构原则这一马克思主义立场。对他来说，后现代性只能以后资本主义的一个方面出现。同时，他关于全球化、国家区域权利以及都市化的分析必须被视为是某种试图把握多元缠绕空间的努力。空间政治必须被直接解释为“空间的审判”。通过它，新的、另类形式的空间实践才能生成。

如果说列斐伏尔对都市空间的分析带有抽象性和思辨性，那么，米歇尔·德索托的《日常生活实践》一书对都市空间中普通人行为方式及其政治、文化意义的考察则更加形象和具体。在全书的开端，德索托就开宗明义地指出，他的著作是献给千千万万个在都市街道行走的普通人的。换句话说，德索托意在反驳那种认为普通小人物只是在规则和权威下唯唯诺诺地生活的观点，将这些无名英雄看成是具有挑战支配体系的主动性使用者或消费者，考察他们在日常生活实践中的操作方式或是如

何行为的。根据他的看法，这些方式或行为本身即构成了“文化”的一部分，应该被纳入人文、社会科学研究的范畴。突出普通人在日常生活中的行为的意义在于提升他们作为消费者主体的地位，并着重强调消费和使用在资本主义体系内部的潜在颠覆意义：

> 对电视意象(表述过程)和看电视所花时间(行为过程)的研究应该同时伴随着一种对文化消费者在这段时间内对这些意象是怎样进行“创造”或“使用”的。这一观察同样适用于对都市空间的使用，在超级市场所买的商品，以及经由报纸所传播的故事与传奇等。①

很明显，德索托对文化消费者“创造”或“使用”的关注将他与阿尔诺的“文化工业”、阿尔都塞的“意识形态国家机器”拉开距离。对阿多诺或阿尔都塞来说，资本主义国家的再结构似乎使置身其间的主体丧失了任何拒绝和反抗的空间。无所不在的“文化工业”或“意识形态国家机器”不断制造出强化支配意识形态的文化产品并强行灌输给人们，使其成为驯服于资本主义体制的工具。与此相反，德索托的“创造”和“使用”观念将批评的重点从文化产品制造者转移到大多数文化产品的消费或使用者身上。他并不否认当代资本主义社会中普遍存在着将大多数人边缘化的现象。也就是说，随着资本主义全球化过程的加剧以及文化产品制造的进一步专门化、大型化，文化产品的制造权日益集中在一小部分文化寡头手中，而大多数人则失去了文化产品的生产权，

① 米歇尔·德索托：《日常生活实践》，第12页。

转而成为消费少数人制造的文化产品的“沉默的多数”(silent majority)。但是,对于资本主义这一文化转型的认识并未将德索托导向悲观主义。消费者的消费策略,亦即弱者对强者的利用,可以赋予日常生活实践以崭新的政治意义。

德索托日常生活实践理论的中心观念之一是他所称的“策略”(tactics)。对他来说,“战略”(strategy)是指力量关系的衡量演算,它只有在某一意志和权利的主体从一特定环境中隔绝出来才具有可能性。政治、经济、科学理性都是依照“战略”模式建立的。而所谓的“策略”则是一种不能依赖于某一具体空间或机构的演算,同时它也无法作为一种可见可感的整体与其他力量区别开。策略往往散碎地潜入其他地方,渗入其间,但却不是全盘性地占领之。由于它没有一个具体的置身之处,策略往往更依赖时间,试图抓住每一可利用的机会。但当它有所斩获时,策略并不打算保持这种胜利,而是转移到其他地方,寻找新的可以利用的机会。德索托认为,很多日常生活实践,如说话、阅读、动作、逛商店、烹饪等,都具有策略的性格。拿阅读来说,它决非传统所定义的被动接受,其中包含着丰富的策略性。当代社会中的“阅读”已不再是简单的看书行为。从报纸到电视,从广告到各式各样的商品介绍,二十世纪末社会的特征之一是视觉媒介的成熟和发达。对很多现象的衡量已依赖于它们是否能视觉性地展示或被展示,而传播和沟通则在很多情况下已演变成某种视觉的旅行。它是一种眼睛的“史诗”,激发接受者阅读的冲动。从表面看,这一文化转变并没有改变传统阅读行为中的“创作—阅读”关系,即认为阅读者作为文本的“第二现实”只能被动接受文本意图表达的信息。但日常阅读实践却证明,阅读行为实际上是某种沉默的生产。页和页之间的随意翻阅,读者在文本之中穿行

的眼睛,对某一些字眼意义的即刻性发挥和期待,文字空间中的跳跃性"舞蹈"等,所有这一切都指向文本经由阅读后的"变形"(metamorphosis)。读者潜入另一个人的文本,从侵入中获取快感,正好像在某人的身体内部闹出咕咕的声响。这种阅读性的"生产"实际上是对记忆的"创造"。在这一过程中,字眼成了沉默历史的释放口或产品,可阅读性转变成了可记忆性。正如罗朗·巴特在司汤达的文本中发现了普鲁斯特,普通观众也可能在晚间新闻中找寻到他或她的童年图影。作者的世界潜入了读者的天地。从这一角度说,文本的转化使它变得具有居住性。像一套可供出租的公寓,文本由别人的财产变成一个被过客临时租借的空间。租借者在这所公寓中可以根据自己的口味或喜好加以装潢,填补上充满自身行为和记忆的纪念品或家具。

德索托在发挥其弱者对强者的拒绝和反抗以及他偏爱有加的"策略"理论时,不时举中国传统中的《易经》和《孙子兵法》为例。但他对《易经》和《孙子兵法》的解读,也具有他所称的在文本中"舞蹈"的性质。对他来说,中国传统中的《易经》、《孙子兵法》以及阿拉伯传统中的《诡计书》代表的是一种西方文明中没有得到充分发展的独特思维。这一思维不强调整体性、系统性,而是将关注的重点摆在"操作方式"(ways of operating)上,摆在对具体情况如何作出反应上,具有即时性和情境性的特征。一如音乐家演奏钢琴和吉它时的即兴发挥,《易经》、《孙子兵法》、《诡计书》等为代表的东方传统亦注重受者对某一事件或情形的机智反应,突出计谋、策略等在处理具体情境中的作用。《孙子兵法》的重要意义体现在它能够将弱者的位置转化成强者。在"策略"、"诡计"的帮助下,弱者能够利用某一特定情境所提供的机会,将权利强弱的天平扭转过来,从而达到对支配力量的挑战。德索托

进一步认为,尽管西方科学思辨传统从某种程度上阻碍了类似《孙子兵法》思想的出现,在西方社会的文化传统中仍能找到某些强调即时性策略的东西,它们包括三大方面。一是特殊的游戏如象棋赛、桥牌赛等。和《易经》、《孙子兵法》所体现的思想一样,游戏强调的也是对某种特殊情境的即时反应。虽然游戏不能缺少规则,但是常胜者往往是那些在规则的大框架中懂得如何运用"诡计"或"策略",对所发生在棋盘上的总体局势作出即刻判断的人。只要仔细观察一场棋赛或是占卜就不难发现,棋手或占卜者善于观察周围环境,善于利用空间,并在此基础上调整自身,采取适当的"策略"。二是故事和传奇,比如普罗普(Propp)著作中所涉及的童话等。尽管德索托对普罗普将四百多个童话故事简化为某些"基本功能"似有微词,但他认为普罗普对这些故事中各种"策略"的分析在二十世纪末仍具有重要启迪意义。普罗普对这些故事的解读有助于帮助读者认识其中人物的战略或策略话语,因为蕴含在这些故事中的是关于日常实践形式的记录,它们往往将权利关系扭转过来,以确保不幸者在乌托邦空间的胜利。乌托邦世界保护弱者,反抗业已建立的现实秩序。从这一角度说,普罗普所研究的这些童话实际上为读者提供了未来可以利用的策略。三是存在于这些故事本身内部的风格特征,如设计方法、头韵、辞藻的把玩等,同样也参与到策略的营造中来。更进一步说,这些修辞性特征是策略的"活的博物馆",它们可以连同日常实践一起被定义为对某一体系的"内在操纵"(internal manipulations)。修辞上的精心营造是对普通语言体系的越轨和违反。当语言的"科学性"要求试图对其"适当性"作出规划时,修辞上的"计谋"则意在颠覆体系的规则,解放被压抑在文化记忆中的创造力,正如弗洛伊德试图解放梦境一样。

德索托"策略"论对文化研究影响最大的或许是他对城市行走行为的考察。在"城市中的行走"一节中，他首先描述了从位于纽约曼哈顿一百一十层高的世界贸易中心俯瞰街道的感觉。在纪念碑似的摩天大楼的包围之下看行走在街道的芸芸众生，会油然而生一种渺小人类的感叹。与意大利的罗马不同，纽约从未学会在把玩过去中寻求发展。它时时刻刻都在抛弃旧的、创造新的，并傲慢地挑战未来。在混凝土、钢筋和玻璃组成的舞台上，纽约所演出的是一幕以过度花费和生产为主题的荒诞剧。但是，德索托并不认为在晚期资本主义物质文明包围下的普通人就会因此失去了主体的意义和抗争的空间：

> 城市的普通实践者生活在(摩天楼的)下面，生活在可见性开始的门槛。他们的行走是城市经验的最基本形式。他们是行走者……他们的身体跟随着城市"文本"的肌里，在其中书写但却无法阅读之。这些实践者时刻在利用不可见的空间；他们对这些空间的知晓正如手拉手的恋人一般茫然……好像他们组成一个喧闹城市的实践以其茫然性为特征。他们移动并相互交织的写作网络创造出一个多方面的故事。这一由轨道的散碎成分与空间的改变构成的故事没有作者，没有观众……①

要理解"渺小人类"对城市文本的书写和解构，首先必须从传统城市概念中跳出来，转而以"都市实践"替代之。关于城市的话语一直倾向于将其视为某种整体性的存在，有时对社会经济和政

① 米歇尔·德索托：《日常生活实践》，第93页。

治战略来说甚至以神话般的里程碑面貌出现。但这种视城市为铁板一块的观念正受到来自以下方面的挑战,即城市生活越来越促生都市工程原来意欲排斥的因素。尽管权利语言自身亦在不断都市化,城市内部却充满各种矛盾运动。它们之间互相作用,并在监视权利之外组合在一起。在新的条件下,城市已演变成政治传奇中扮演支配主题的物质存在,但无论如何,城市已不再是一片经过程序化、规则化的天地。在将城市意识形态化的话语背后是身分不明的诡计和权利的组合。这些诡计和策略没有可供把握的实体,也无法由支配话语进行协调和管理。在德索托看来,城市实践者的故事始于地面,始于芸芸众生的脚步。这些脚步将散碎的街道联结在一起,它们是赋予城市以意义的真正力量。行走、徘徊、浏览橱窗以及匆匆穿行而过等操作行为为城市的地图画下了重要的一笔。正如说话行为是对语言的某种创造性发挥,行走行为也是对作为整体的城市体系的一种潜在越轨。从这一比较角度着眼,行走又可以被定义为是一种空间的"发音"。如果行人的脚步可以与具体说话行为相提并论,那么,行走本身也应具有修辞性。行走的"修辞学"时常操纵空间组织,催生影子和模糊性。尽管它有时并不直接挑战规则和体系,但却常常拒绝采取遵奉合作的态度。

德索托进一步认为,叙述结构实际上也具有空间句法的特征。每一个故事都是一个旅行故事,一次空间实践。空间(space)和地点(place)并不是一个概念。地点是相对静止的一种秩序,由适当性法则所统治;地点内部的各种因素一个接一个地被放置在适合于它们的位置上,暗含着稳定性。与地点相对,空间则具有动感性,与方向、速率、变动的时间等相联系。空间是由一系列互相交错的移动因素所组成的。如果地点可以被看成

是一些未经使用的字眼，那么空间就是被说出来或被使用的字词："简而言之，空间是被实践了的地点。由都市规划所定义的几何性街道在行走者（的脚步下）转化为空间。同样，阅读行为也是经由对某一特定地点的实践所生成的空间：一部被书写的文本，亦即一个由符号系统所组成的地点。"① 尽管关于"公众"（public）的描述时常具有闪烁其辞的一面，它在勾画文化产品的"生产者"与"阅读者"的关系时则显露无遗。传统意识形态中的阅读逻辑强调"生产者"通过文化产品向公众"传授"（inform）意义，亦即赋予社会实践以形式。精英主义者和传统媒体学者往往对新闻或电视的"低水准"忧心忡忡，并断定公众会被强加于他们头上的产品所塑造。这一观点的自然结果是夸大作者、教育者、革命家等"生产者"的作用和地位，同时漠视消费者、阅读者或空间实践者的创造潜力。阅读就像行走者用自己的脚步将街道转化成空间一样，也时刻不断地在徘徊流连中修改客体。同样，一如城市行走者用自己的实践将散碎的街道连成有意义的地图，阅读者也是将支离的文本组合起来，并在允许的空间内创造出崭新意义的主体。在他或她的阅读实践中，没有活力的文本获得了新的生命，并生发出多样化的无限意义。阅读者实际上是旅行家；阅读是旅行到另一个世界，一个他或她可以任意前往、任意离开的神秘境界。像时刻在不断迁徙的游牧部落一样，阅读没有自己的固定地点，只是一种无时不在移动的空间实践。一个在收看电视晚间新闻的观众可以忽然瞥见他或她消逝的童年影踪，而另一个观众可能会在收看相同的节目时感到自己生活的无聊。阅读者所处的位置既非此地亦非彼地，他或她同时在其中又

① 米歇尔·德索托：《日常生活实践》，第117页。

在其外,将两者分解开同时又混合在一起。从这一角度说,阅读者并不服从于某一文本的特定法则,也脱身于文本的社会氛围之外。阅读实际上是一种纠缠于迷恋,随性而发,抗议乃至逃亡的过程。

乌姆贝托·艾柯或许是意大利当代最著名的文化批评家,他在文化批判领域所享有的盛名不亚于福柯、拉康、阿尔都塞、德里达、巴特等。一般人对艾柯的了解,主要集中在他对符号学的贡献及其以欧洲中世纪为背景创作的小说,如《玫瑰之名》等。相比之下,他以空间理论为基础对当代资本主义文化和社会的批判则不太为人所知晓。实际上,在1962、1963年先后出版的《开放的作品》和《误读》中,艾柯已经表现了自己与当时仍占支配地位的克罗齐美学主义思想的分裂,以及对大众文化持审慎乐观态度的知识立场。《开放的作品》一书着重分析从中世纪到乔伊斯之间的欧洲前卫主义作品,被批评界看成是新前卫艺术的宣言。它首先质疑以克罗齐为代表的知识精英主义,并在此基础上对"文化"一词重新进行定义。在艾柯的笔下,文化不再是克罗齐美学主义传统的专利,同时还包括电视产品、通俗艺术以及前卫主义理论等。所谓"开放的作品",是指那些能够充分发展读者或观众阅读潜能的作品,与传统意义上对作者的强调和对作品意义清晰性的关注形成对照。与《开放的作品》相似,次年出版的《误读》亦显示了艾柯的学术幽默和颠覆性机智。全书的十七篇论文,既有对"严肃作品"的滑稽模仿或拼接,又有对通俗艺术作品如漫画、电影、通俗小说等的评论。比如,《瑙妮塔》一文是对俄国作家纳博科夫小说《洛丽塔》的滑稽模仿。《洛丽塔》所描写的是一个颇有教养的欧洲绅士对女童洛丽塔的痴恋,而艾柯的《瑙妮塔》则反其道而行之,杜撰出一个名为乌姆贝托(艾柯之

名)的男子对老年祖母的痴恋。很明显,艾柯的滑稽模仿意在削弱经典作品的神圣光环,将通俗文化结合进当代知识分子的话语之中,为所谓"通俗文化美学"正名(这对老一辈学者来说简直是离经叛道,因为"美学"一词向来被理所当然地认定为"高雅文化"的专利)。在1964年出版的《启示性的与结合性的知识分子:大众传播与大众文化理论》一书中,艾柯从对通俗文化的态度角度着眼区分了两类知识分子。所谓启示性知识分子,是指那些对当代文化转型以及通俗文化日益蔓延的现象忧心忡忡,习惯于从居高临下的位置做出总结性预言的人;而结合性知识分子则是那些在传统美学所不齿的下里巴人领域穿行游弋,与通俗文化打成一片的批评家:

> 如果启示者们靠包装他们关于颓废的理论存在,那么结合性知识分子就是很少理论化(的人)。他们更多时候整日忙于在各个领域生产与传播自己的信息。启示是不满者的成见,而结合则是非抱怨者的具体现实。启示的形象体现在论大众文化的文本中,而结合的形象则出现在属于大众文化的本文中。……启示性知识分子为读者提供安慰,因为他允诺读者在灾难的背景下瞥见一个"超人"的社群,这一社群……能够在平庸与一般中脱颖而出。①

在艾柯看来,启示性知识分子不仅不加区分地对待"大众"这一复杂的群体,把他们看成被动的消费者,而且对大众文化产品本身也视为铁板一块,无视其丰富的多样性。他们并不愿花精力对

① 乌姆贝托·艾柯:《启示的延滞》,第18页。

大众文化的内容、结构样式及其在接受过程中的具体情形加以研究,而是认定以商品消费原则大量生产的文化产品不值得美学的关注。当然,艾柯对大众文化的再思考,并不意味着对它的全盘认同。他的疑虑集中在大众文化可能会被用作传播统治意识形态的工具,并在娱乐和消费的掩盖下将支配意识形态悄悄地灌输给阅读者。对艾柯来说,大众媒体潜在的最大谬误在于它可能将事物的复杂性和变革现实的潜力加以简化或静止化。因此,对大众文化产品的分析必须揭示隐藏在其背后的意识形态成分,以避免大众媒体被用做被动控制的工具,进而为社会的变革作出贡献。

艾柯作为符号学家的声名是由《符号学理论》的出版而奠定的。在该书中,他在巴特《神话学》一书的影响下,用符号学理论分析流行文化现象,如广告、肥皂剧、服装、汽车等,为符号学在意大利的传播贡献良多。艾柯对后期资本主义社会文化空间变化的理论思考,集中体现在《在超现实中旅行》(1986 年出版了英译本)中。这部写作时间不一但内容大致统一的论文集,收入了艾柯从六十年代至八十年代初为报章杂志撰写的多篇文章,主要涉及作者旅行美国的经验和文化思考。在这段时间里,艾柯多次涉足美国,不仅有机会亲眼目睹以纽约为代表的东岸城市和文化,而且得以造访旧金山、洛杉矶等在开发西部的浪潮下诞生的新兴城市。美国之旅使他确信,以美国为代表的后期资本主义社会在美学和空间方面已完成了从"现实"(reality)向"超现实"(hyperreality)的转变。所谓"超现实",用比较浅显的语言解释,就是用各种文化形式,特别是通俗文化形式所呈现的"表述现实"(represented reality)已经取代了现实本身成为美学上判断"真"、"假"的标准。艾柯注意到,美国是一个对现实主义过

分着迷的国度，对文化产品的基本要求乃是对所模拟对象的绝对相同，甚至比现实中的“真”还要“真”。一般受过教育的欧洲人对美国的印象通常是由钢筋和玻璃组成的摩天大楼以及抽象的表现主义，但他们很少提及美国同时是文化偶像“超人”的诞生地，关于超人的连环画早在1938年就出现了。每当超人需要一个人沉浸于记忆王国时，他总是飞回“孤独城堡”：一处被岩石和山麓环抱的人迹罕至之地。在“孤独城堡”之中，超人的陪伴者是数个与他形象相同的复制机器人，他们时常被超人派到世界上显示其力量的普遍存在。这些超人复制体的最大特点是与原貌的绝对相似。他们有超人的皮肤、嗓音、动作，甚至在作出决定方面也有超人的本领。除了原貌与复制体之间纤毫不差的雷同之外，超人为记载过去发生的事件，还制作了许多与现实事物尺寸相妨的蜡像，其生产原则亦以原貌和复制品之间的绝对相同为基础。从超人及其复制品引申开去，艾柯认为，美国文化和社会实际上存在着许多类似超人的“孤独城堡”，其中最典型的就是遍布美国大陆的蜡像馆。在德克萨斯州奥斯汀市的约翰逊纪念馆中，既有总统的蜡像，又陈列着与现实原貌纤毫不差的白宫椭圆形办公室复制品。后者使用与模仿原貌相同的材料和色彩，复制过程中务求准确无误，只不过复制品给人一种比原貌更加精雕细刻、更加光亮夺目的感觉。在旧金山旅游胜地之一的渔人码头周围，游客可以发现四个蜡像馆排列在街道的两旁。相比之下，伦敦、米兰、阿姆斯特丹等欧洲城市仅有一个蜡像馆点缀在不甚起眼的地方。在从旧金山到洛杉矶这段五百公里左右的旅行路上，艾柯发现至少有七个蜡像馆陈列着达·芬奇名画《最后的晚餐》的蜡像复制品。尽管蜡像的复制品与原画之间存在明显的差异，但低沉而富有情感的解说词却坚持声称三维空间的蜡

像为观众提供了一生中最非凡的精神感受,仿佛提醒他们只有在蜡像的复制品面前才会体会到耶稣受难之旅的真正意义。从蜡像馆出来,等待观众的是太平洋海岸的美景、可口可乐广告,以及多达五道的宽敞高速公路。以每小时一百多公里的速度飞驰在后期资本主义的物化环境中,蜡像馆的经验似乎暂时使观众脱身于平庸之外,精神世界一下子纯净了许多。

艾柯进一步注意到,美国文化中对复制品的热衷实际上并不必然意味着要百分之百地与原貌雷同。隐藏在复制品背后的更深一层的意义是让观众或体会者忘却现实中的原貌,消泯复制品与原貌之间的界限,甚至允诺比原貌更加完整的审美经验和更加完美的精神享受。用符号学语言说,这种消泯实际上是企图以符号等同于实物本身,以指涉代替所指涉的现实。在这一美学原则的支配下,对历史和过往岁月的把握不再要求穿越时光之障,在资料和回忆的导引下作出重构的努力,而是通过复制品再经历不可重复的历史,甚至把它们混淆为历史本身。符号与现实之间界限的模糊乃至消泯并不仅限于蜡像馆和超人偶像。以"梦幻工厂"著称的好莱坞每天都在不知疲倦地生产符号以及以符号为基础建构的梦幻,其用意并不是提醒观众正视现实或揭示隐藏其中的意识形态成分,而是以对现实的指涉给平庸琐碎的现实披上美丽的外衣。电影、电视不再被要求"生活化"或遵循生活的"逻辑",而是生活本身被要求尽量"电影化"或"电视化"。复制和符号在美国社会和文化中的蔓延甚至涉及城市空间的再生产。在"机器人之城"一节中,艾柯首先比较了欧洲与美国普通民众在娱乐要求方面的差异。在欧洲,当人们需要娱乐时,往往前去娱乐"场所",如电影院、剧院或赌场等。当然,欧洲社会有时也有类似小城市般的娱乐公园,但这些公园的"城市性"更多地

仅含象征意义，并不能取代真正的城市经验。与欧洲的娱乐“场所”比较，美国的情形则恰恰相反。当美国普通民众需要娱乐和刺激时，他们可以去真正的娱乐城市，在那里找寻解脱平庸生活的药剂。世界赌博之都拉斯维加斯不再被称为“赌场”，而是以“赌城”的名声享誉全球。它既集世界名目繁多的赌博形式为一体，又企图将世界上所有著名建筑和风格人工浓缩在一条并不太长的大道之上。整个拉斯维加斯实际上是由符号堆积起来的城市，这些符号构成了都市发展和规划的新趋势，即以复制装点新的空间，以毫不掩饰的重复和虚假取代对原形和真实的追求，在空间的再生产、再拷贝中创造新的意义。拉斯维加斯的代表性在于它不仅是赌博之都，纯粹为了赌博而存在，它同时也是一个真正意义上的“城市”，其中有居民、工业、商业，并逐渐成为各种国内、国际会议和展览的中心。离开拉斯维加斯这一沙漠中建构起来的奇观，在美国东西两岸的佛罗里达和加利福尼亚，分别装点着迪斯尼世界和迪斯尼乐园，两个虽然不是真正意义上的城市，却以城市或“世界”相标榜的娱乐中心。与拉斯维加斯不同，它们并非可以居住的城市，也没有一般城市所具有的空间多样性。但与拉斯维加斯相同的是，它们都以建构一个实在与幻觉相交织、现实与符号相混淆的空间为原则。迪斯尼的中心区域像一般城市的闹市区一样被分割命名为不同的街道。游客穿行其间，明明知道这些复制的街道只是一片虚假的城市空间，却并不会产生质疑虚假的冲动。如果说德索托对城市中普通人行为方式的研究使他看到了对支配空间和体系的策略性拒绝或挑战，那么，艾柯对迪斯尼世界的解剖则使他对挑战后期资本主义空间再生产方面的努力持怀疑态度。艾柯认为，以迪斯尼世界为代表的“微型城市”尽管在表面上向游客允诺了一片超出平庸的空

间,其中现实与幻觉互相混淆,实在与小说互相交汇,但游客一旦进入这一既非虚拟、又非真实的"超空间",就必须与生产这一空间的力量达成某种妥协,按照它所制定的规则和法令行动。从这种意义上说,迪斯尼世界实际上是资本主义空间压抑机制的再生产,在这片所谓的"幻想王国"的封闭空间,人们的一举一动时刻受到无数只摄像机的监控,它们所捕捉的信息经由现代技术传播到所谓的"中央"控制系统,以便控制者作出迅速反应。与中央控制系统相应,每一具体的观光点外都有迷宫般的金属栏杆。游客想进入观光点,必须亦步亦趋地跟随这些无生命的栏杆所设定的路线前进,不允许丝毫的主体能动性。一旦进入观光点,穿着制服、彬彬有礼的导行者仍然会向游客发出行为的指令,仿佛他们是不知深浅的孩童。由于受到严密的监视和控制,漫步其间的游客实际上无异于被遥控的机器人,而在"未来世界"、"幻想王国"等幌子下建构的迪斯尼世界也就转变成了"机器人之城"。整个迪斯尼"世界"归根结蒂再次肯定了资本主义的消费意识形态,即试图在无尽的消费诱惑中让游客忘却现实及其内在的爆炸性矛盾。

在1977年写的题为《一张照片》的短文中,艾柯已经颇有文化嗅觉地指出,当代政治行为和意识形态比任何时候都更加以象征的面具出现,在符号和象征的推波助澜下悄悄地将意识形态灌输给接受者。因此,弄懂象征机制的运作并学会如何在其中运动实际上就是新形势下的政治行为。尽管将政治和经济简单理解为象征机制是错误的,但如果无视它在现代政治中的作用也同样意味着谬误。从这一认识出发,艾柯将空间这一结合着象征和现实因素的特殊"产品"也看成是当代政治冲突的焦点之一。空间的生产、操作、利用乃至颠覆无异于政治行为本身:"空

间的部署是宗教、政治、意识形态。因此，让我们把空间与视觉在政治、社会关系中应该享有的位置还给它们。"[1] 在发表这篇文章的二十余年来，空间问题一直是艾柯文化观察和批判的核心之一。1994 年出版的《如何带着三文鱼旅行和其他论文》，实际上是艾柯以文化批评家的身分，在细致观察世界现象的基础上，向阅读者显示个人如何策略性地利用空间，进而实现对控制体系的某种程度的颠覆。这部小册子包括四十一篇短文，其中大多数都以"如何"开题，比如"如何通过海关"、"如何替换驾驶执照"、"如何利用出租车司机"、"如何乘美国火车旅行"等。该书既反映了作者一如既往的学术幽默，又集文化思考和行文浅显于一体，是艾柯坚持知识分子在埋头书斋的同时，必须以干预的姿态对普通民众关心的问题发表见解的一贯观点的又一体现。可以预见，随着当代批判理论中空间观念的进一步深化，艾柯关于空间生产和空间利用的思考也会更趋成熟。

第三节 媒体话语：意识形态的再发现和心理分析的再阐释

1960 年，美国社会学家丹尼尔·贝尔（Daniel Bell）出版了一部题为《意识形态的终结》的著作，声称在当代西方资本主义社会，特别是在美国，随着福利国家、权力分散、政治经济"多元主义"等现象的来临，古典意义的意识形态概念已不复存在，剩下的只有多元利益和价值的冲突，而这类冲突完全可以在"多元一致"及其游戏规则的构架中得到解决。贝尔的这一论断，实际

① 艾柯：《在超现实中旅行》，第 215 页。

上是以美国为代表的实用主义行为科学在五六十年代占据欧美社会科学界霸权地位的反映。在“纯客观”、“纯科学”的幌子下，行为科学主张以测量、实验的方法，对社会、文化现象作出因果对应的分析。很明显，这一学术话语势必强烈排斥“虚幻”、“主观”的意识形态分析。表现在传媒领域，如果假设传媒为A项，传媒观众(或读者)为B项，那么行为科学就是强调以“科学测量”的方法，考察A项究竟对B项的行为产生了何种程度的影响。在这一“科学”模式中，历史演变、话语争夺、社会政治和权利、社会结构及经济关系等重大问题都告缺席。因此，当法兰克福学派的精英为躲避欧陆的战乱，远渡重洋流亡到美国，并警告美国同僚们媒体可能被独裁者所利用，在德国发生的悲剧也会发生在美国时，山姆大叔却满不在乎地回答：欧洲那一套不适用于美国；多元主义是美国的特征，而媒体在促成多元主义的形成方面扮演了积极成功的角色。受行为科学支配的美国媒体研究模式同样在欧洲造成了巨大的影响。在伯明翰文化研究学派兴起之前，英国传媒研究几乎是在美国霸权的阴影下亦步亦趋。

六十年代中期英国伯明翰学派的出现，彻底改画了传媒研究的版图，将以行为科学为基础建立起来的大众传媒研究导入意识形态层次，标志着一个全新的批判时代的到来。1966年，斯图亚特·霍尔加入伯明翰当代文化研究中心，三年之后接替霍格特成为中心的第二任主任。在他的指导下，中心借鉴阿尔都塞和葛兰西的理论，深入细致地批判分析现代传媒的意识形态、权利结构等因素，为至今方兴未艾的欧美媒体批评设定了方向。首先遭到挑战的是所谓“常识”(common sense)、一致(consensus)等在行为科学研究中被视为理所当然的观念。我们对事物的判断，往往以一系列未经主体思考和证明的“常识”

为前提。这些所谓的“常识”披着合理合法的外衣，预先决定我们的思维结构，对形成我们判断新事物起举足轻重的作用。“常识”一旦形成并内化在我们的意识中，就逐渐隐去了它的社会形成历史和意识形态烙印，以“真实”、“自然”的假面目迷惑人心。同样，“一致”观念也以和谐共处为幌子，掩盖其肯定中心价值体系的实质。在后期资本主义社会，“一致”实际上意味着大多数人认同占统治地位的文化价值，将矛盾和斗争统合在资本主义完整体系的控制之下。那些不愿受“一致”驾驭的利益集团则容易被同化或放逐。中心话语或定义其为“越轨”、“偏离”，或将其边缘化、非主流化，最终不是成为主流的一部分就是彻底销声匿迹。如此一来，问题的关键不再是符合不符合“常识”以及是否取得了“一致”，而是谁掌握了话语的权力，谁在制定游戏的规则，谁有权力定义世间万物，定义者与非定义者之间究竟以哪一方的利益为归依，在“常识”与“一致”中，又是哪一种社会秩序被肯定下来等。这一连串意识形态色彩浓厚的问题，给所谓“意识形态终结”论彻底打上了问号。

将以上观点应用于传媒研究，伯明翰的文化批评家们发现，资本主义媒体实际上是一种帮助制造“常识”、“一致”的文化机构。在生产“常识”和“一致”的过程中，资本主义媒体往往有意无意地遮掩为该利益集团说话的本质，转而以传递“普遍利益”的面目出现。在《制码/解码》一文中，霍尔认为，任何可识别的话语都存在着人为制码的过程。但是，由于我们一出生就耳濡目染在特定的话语和文化之中，某些代码已隐去了其符号的特征，变成了“自然化”的实物。比如“牛”这个词。人们对这一符号的解码，往往因为自然化、常识化忘记了它仅是一个指代的符号，并认定它就是存在于具体空间、时间中的真正动物。语言代码的武断性

比较易于识别,只要比较不同语种对牛的不同称呼,就可以发现符号与实物之间并不存在必然的联系。一旦语言代码转换成视觉代码,抽象的文字转换成具象的画面后,人为制码的痕迹愈发变得无影无踪。中国俗语说,"眼见为实"、"百闻不如一见"。声、像结合的代码更易于被解读成自然的实物,因为它不仅远比语言代码传播广泛(文盲、半文盲也可以接受),而且比语言代码更少武断性。语言代码的"牛"没有任何实物牛的特征,而视觉符号的"牛"却似乎具有某些实物的成分。但是,霍尔指出,正如任何符号、话语体系一样,视觉符号亦逃脱不了人为制码的过程,电视媒体始终是在一条"制码/解码"链的支配下进行运作。一定的知识构架凭借着技术的援助进行制码,产生意义结构一;它在电视媒体上表现为各种各样的节目,形成有意义的话语,而观众则在特定知识结构的影响下,对节目进行"解码",产生相同、类似或不同于意义结构一的话语,形成意义结构二。从这条"制码/解码"链可以看出,每天出现在眼前的"电视图像流"并非想象的那样清白无瑕,同样是在人为制码的过程中带上了意识形态爬梳整理的痕迹。任何社会或文化都有一幅历史积淀下来的社会、文化、政治图景,经由包括媒体话语在内的各种机制的强化,形成某种统治性的文化秩序,生产与这一秩序相符的占统治地位的意义。在其支配下,社会上普遍存在的不同意义群,有的被同化吸收,有的则在"无意义"的幌子下遭放逐。

为了彻底颠覆媒体话语的制码机制,霍尔在文章的最后提出了解码过程的三种假设。第一是所谓"统治—霸权"的立场,即观众在解码过程中完全按照制码的意义结构进行解读,意义结构二与意义结构一完全重合,从而把自己完全置于霸权话语的控制之下。这是占统治地位的利益集团最乐于见到的解读。第

二是所谓“协谈”（negotiation）的立场，即解码过程既包含认同又不乏对抗的因素。它承认霸权话语的一定合法性，但又企图在有限的层次上生产自己的话语规则，与统治、霸权秩序是“协谈”状态。大多数所谓的“误解”均出自于以霸权面目出现的制码一方与以“协谈”姿态登台的解码一方之间的矛盾和裂痕。作为一名左派文化评论家，霍尔显然钟情于第三种解码方式，即在充分理解制码意义结构的基础上，对统治或霸权话语进行全盘性的颠覆性诠释：

> 这一情形发生在观众面对关于限制工时、薪水的讨论时，将每一次所谓“国家利益”的呼吁“解读”成“阶级利益”。他或她正在我们必须称为反抗的规则下运作。最具重大意义的政治运动之一……在于对那些一般被“协谈”方式解码的事件赋予反抗性的解读。在这里，“意义的政治”——话语中的斗争——参与进来了。[1]

在霍尔“制码/解码”以及颠覆性解读霸权话语的理论影响下，伯明翰学派的文化研究逐渐倾向于考察媒体接受者，同时从“反抗”霸权的角度为次文化正名。通俗音乐、流行服装及其他次文化形式成了向占统治地位的文化秩序“挑战”或“协谈”的象征，而媒体解码中的误读则成了反抗霸权话语的策略。1980 年，继研究英国电视节目《举国上下》的同名著作出版之后，伯明翰学派后期中心人物之一大卫·莫莱（David Moley）又撰写了第二部关于《举国上下》节目的论著《举国上下的观众》。与第一部不

① 斯图亚特·霍尔：《制码/解码》，见《文化、媒体、语言》第 138 页。

同的是,该书将关注的焦点从电视文本转移到本文的观众身上,考察观众对同一文本的不同解读,从中发现反抗霸权话语的可能性。莫莱所采取的研究方法,主要是将一定数量的来自不同种族、阶级、文化背景的人编成若干小组,然后让他们观看预先录制的《举国上下》节目,进而展开针对性的问卷或采访调查。

上述方法的致命弱点在于将观众从日常看电视的具体环境中抽取出来,为了文化研究的目的硬性把观众编成不同的团组,从而偏离了活生生的日常电视消费行为。为解决这一矛盾,伯明翰学派将社会学、人类学中的"文化考察"(ethnography)方法引入了文化研究。所谓"文化考察"即指在社会学、人类学研究中,研究者走出书斋进入所需考察的文化或文明之中,在观察、参与的基础上相对客观地描述该文化的意义系统。将其应用于文化研究,即要求文化研究者以参与—观察的方式,深入到所要理解的文化之中(而非从具体文化现象中抽取某些残片),经过相当时间的调适和理解,最后进入话语的描述。1982 年,多萝茜·赫卜森(Dorothy Hobson)在其《十字路口:一出肥皂剧》中,首次大规模地运用"文化考察"方法,研究现代媒体与家庭妇女之间的关系。与以往文化研究偏重在书斋中玄想和理论化相对照,赫卜森走出书堆,首先参与、观察了肥皂剧《十字路口》的制作过程,对文化产品如何制造意义、生产代码有了比较清晰的认识。其次,在考察观众的解码方面,她不是将观众请到自己预先设计好的"实验室"中,而是自己深入到观众看电视的具体环境中,与普通观众一起在同一时间、同一氛围收看电视节目,观察他们对媒体的具体使用以及对某一电视文本的反应。在 1986 年出版的《家庭电视》一书中,大卫·莫莱也开始采用"文化考察"的方法,描述电视在家庭中的具体使用情况。他在伦敦内城

选择了十八家工人或下层中产阶级的家庭，厕身其间，花时间考察他们对电视媒介及其节目的使用和解读。除了以实例证明霍尔在《制码/解码》一文中所假设的三种“解码”模式外，该书的重大贡献之一在于发现了性别权利与电视使用在家庭中的特殊关系。在以父权（男性）为中心话语的资本主义社会，谁控制电视遥控器，谁定义节目的可看性，谁控制关于电视的闲谈，谁掌握录像机的使用等，都折射出父权/男权文化支配的影子。

“文化考察”方法亦遭到某些伯明翰学派成员的非难。1979年，理查德·约翰逊（Richard Johnson）继霍尔之后成为文化中心的第三任主任。他认为，“文化考察”背后的理论假设在于认定文化研究者有能力进入另一种异质文化，并最终作出“权威”的解释。这种假设实际上印证了文化精英主义仍残余存在，反映出精英主义者的“文化傲慢”。早期活跃于英国文化研究舞台、以后迁移到澳大利亚并成为《澳大利亚文化研究杂志》创办人之一的约翰·哈特雷（John Hartley），则借鉴本尼迪克特·安德森（Benedict Anderson）关于民族国家不过是近代人类想象的产物的论点，解构“观众”这一概念。他认为，“观众”实际上是被批评家、电视工业、广播机构、政治团体臆想出来的虚构小说。社会科学家将“观众”视为一个独立的社会存在；媒体生产者将“观众”看成易于操纵的天真幼童；政治团体将“观众”描绘成经不起诱惑的脆弱人群（这也是各种审查制度的由来）；而左派批评家则将“观众”想象成怒目圆睁的斗士。所有这一切都证明，“观众”不过是不同利益集团根据不同需要制造出来的“虚构话语”。

与伯明翰学派第二代成员同期出现在英国文化研究领域的是围绕《银幕》杂志形成的女性主义文化批评家。前面提到，伯明翰学派文化批判理论的重大缺陷之一乃是在强调阶级分析的同

时,忽视社会、文化现象中的性别因素。"《银幕》批评群体"的出现,既是对业已形成声势的伯明翰学派的挑战,又弥补了该学派在以性别政治审视文化现象方面的不足。英国女性主义批评家、在伦敦印刷学院教授电影的劳拉·莫薇于1975年秋发表的《视觉快感与叙事电影》一文,可以堪称是《银幕》杂志创刊以来最具代表性和争议性的文章之一。该文的发表,为女性主义批判在媒体领域的广泛运用铺平了道路。

莫薇在文章的一开始即强调她对当代叙事电影的考察建立在对弗洛伊德心理分析理论的"政治运用"(political use)上。也就是说,像拉康在探讨主体形成时对弗洛伊德理论进行了一番再阐释一样,莫薇也试图在分析叙事电影时,创造性地阐释或发挥弗洛伊德理论,将其转化成女性主义文化批判的武器。她在文章中所要回答的问题是:为什么人们会着迷于电影,特别是好莱坞叙事电影?如果好莱坞叙事电影实际上只是再次肯定了以男权、父权为支配地位的社会秩序,那么,女性在银幕上所扮演的又是何种角色?从这些问题出发,莫薇首先分析了电影"快感"(pleasure)的几个来源。她认为,第一,看电影的愉悦来自所谓的"视淫"(scopophilia),即快感来自看和被看。弗洛伊德对"视淫"的最初解释,强调它与把别人视为客体的联系。对弗洛伊德来说,"视淫"实际上是将所看的对象客体化,并使其从属于或受控于注视者。他所举的例子包括孩童的窥视活动。如果这种活动随着年龄的增长仍未受到控制,会发展成对窥视的非正常着迷,形成窥视欲,即在偷看某一客体的过程中产生性的快感。莫薇认为,从表面看,看电影与藏身于某一隐秘之处偷窥受害者存在区别,但仔细考察,两者之间具有明显的相似性。银幕与观众的关系恰似被窥视的对象与窥视者。一方面,商业电影的基本要

求乃是向观众提供一个自足而封闭的空间，以声、光、色、像制造某一奇幻的世界，满足观众的窥视冲动。另一方面，剧场灯光的熄灭和银幕上光影的闪动在银幕和观众之间造成某种分离，使观众看电影的活动转化成对另一私人世界的偷窥。当剧场的灯光全部熄灭、观众将注视的眼光集中在银幕上时，他们实际上是压制了自己的暴露冲动，转而将这一压抑的欲望投射到演员身上。第二，"视淫"愉悦的另一面是"自恋"(narcissistic aspect)。商业电影的规则是将镜头对准人本身，空间、故事、规模等都围绕人来展开。这样，窥视的好奇就与对相似性和认同感交织在一起。观众的注视实际上集中在人的脸庞、身体以及人与环境的关系上。这种对银幕上人类活动的关注恰似拉康理论中的"镜子阶段"(mirror stage)。拉康在分析主体自我的形成时，特别强调孩童第一次在镜子中看到一个反射的自我时的重要意义。站在镜子面前的孩童在认同反射的影像时，会产生某种莫名的嫉妒，即认为镜子中的影像比实际中的自我更加完整和完美。这种感觉使认同与错误认同(misrecognition)交织在一起。认同的一面是主体在镜子面前意识到镜像(mirror image)即自我，而错误认同的一面则是主体认为镜像是存在于自身之外的理想化自我。这一反射自我比现实自我更加完美的感觉为以后更认同于他人作了铺垫。电影院里的银幕就像孩童阶段的镜子，观众在银幕面前产生认同或错误认同，在暂时失去自我的同时强化自我。银幕也像镜子一样，生产理想化的自我。这方面最典型的例子就是明星制度的形成。明星既是现实中自我投射到镜子中的完美镜像，又是镜头关注的中心和焦点。第三，第一、第二点实际上代表了传统电影经验中"看"的两个互相矛盾的方面。"视淫"来自将另一个人转化成性刺激客体的愉悦，而自恋则出自自我对所

看影像的认同。用电影术语来说,前者意味着情色化的主体同银幕上的客体的分离(即"能动的视淫"),而后者则指自我主体与银幕影像的结合乃至迷恋;前者由性本能驱使,而后者则由自我"里比多"控制。在生产欲望的象征秩序(symbolic order)中,性本能和自我认同具有相同重要的意义。尽管自语言产生的欲望允诺超越本能和想象的可能性,它的参照系统时常要到其诞生期的创伤一刻去寻找,即所谓的"阉割情结"(castration complex)。莫薇认为,正是由于这一矛盾,"看"虽然在形式上具有愉悦性,但在内容上却带有威胁性。而将愉悦性与威胁性结合在一体的乃是以影像形式呈现的女性。这样,通过对弗洛伊德"视淫"观念以及拉康"镜子阶段"的再阐释,莫薇初步完成了她从女性主义角度批判商业电影的理论铺垫。

以女性主义的观点看,由于资本主义社会秩序中性别的不平衡,所谓的"视觉愉悦"实际上存在着"能动的男性"与"被动的女性"之间的分裂。起决定作用的"男性的注视"(male gaze)将它的幻想投射到女性形象上,而女性则只有被展览和被注视的权利。媒体对女性视觉和情色化的包装赋予其"被注视性"(to-be-looked-at-ness),成为男性欲望得以投射的性客体。具体到电影领域,传统商业电影实际上是叙事与奇观(spectacle)的结合,而女性则是奇观中不可缺少的部分。莫薇认为,女性影像传统上具有两方面的功能。一是作为银幕故事中人物的情欲客体,二是作为剧院中观众的情欲客体。最能够生动说明两者之间关系的是叙事电影中的歌女、舞女形象。她(们)是两种男性注视的焦点。一方面,歌女、舞女的表演是某一电影内部男性情色注视的客体;另一方面,她(们)又是剧院男性观众的欲望投射对象。好莱坞商业电影中时常出现的女性大腿和脸部的

特写镜头，如玛琳·迪屈克（Marlene Dietrich）的大腿和葛莱泰·嘉宝（Greta Garbo）的“神秘之脸”，其功用正是将女性的身体转化成男性情色注视的物体，为此甚至不惜中断电影的正常叙述流程。与女性身体在叙事电影中被情色化相反，男性角色则一般被包装在非情色特征的外衣中。根据占统治地位的意识形态原则以及支撑该原则的心理机制，男性形象不能够承受在性方面被客体化的负担。无论是电影中的男性角色还是剧院里的男性观众，他们都不愿意看到自己成为暴露无遗的被注视对象。在传统叙事电影中，叙述与奇观之间的分裂使男性成为故事的推动者，他控制着影片的奇幻世界，并成为富有权利的注视主体。在他的注视下，女性影像遂成为情色性的“奇观”并最终被男性形象或观众所占有。

但是，根据莫薇对心理分析理论的解读，女性在成为男性“视觉愉悦”客体的同时，也诱发了一个更深层次的问题，即所谓的“阉割威胁”。潜在于男性注视中的恐惧和不安乃是女性阳物的缺乏（lack of a penis）。概括而言，女性代表的是性的差异，而因阳物缺乏所产生的男性“阉割情结”乃是男性从“想象阶段”（imaginary stage）、“镜子阶段”进入“象征秩序”和“父权法理”（law of the father）过程中的重要一环。莫薇认为，男性潜意识层次摆脱其阉割焦虑的途径有两条，一是所谓“贬低”（devaluation），即通过对女性的解剖揭去其“神秘”的面纱，并惩罚或拯救“罪恶”的女性客体，这种途径最典型地表现在“黑色电影”（film noir）中；二是“崇扬”（overvaluation），即通过对某一物体的崇拜或对女性形象本身的崇拜抵赖阉割焦虑，以换取心理的安定，这种途径最典型地表现在女星崇拜方面。“贬低”是由窥视欲而导致的虐待狂，即通过对客体罪恶的认定达到

控制、惩罚或宽恕的目的。虐待性与叙述紧密相联,因为虐待的达成需要一个完整的故事,从发生、变化、矛盾冲突到虐待的一方取得胜利,这一系列事件都循着一条线性的时间链铺展,有着一般叙述话语所不可缺少的开端和结局。而"崇扬"则因拜物视淫而生,它建立在将客体转化成某一绝对美丽物的基础上,并可以超出线性时间之外而单单集中在对该美丽物的注视上。以莫薇的眼光看,希区柯克(Hitchcock)的电影代表了这两种倾向的前一种,而好莱坞三四十年代的著名导演、以善于使用玛琳·迪屈克为主要女星驰名的斯坦伯格(Josef von Sternberg)则是生产拜物视淫作品的最典型人物。

在具体分析了希区柯克和斯坦伯格的电影之后,莫薇更进一步挑战了好莱坞电影的叙述方式本身。她认为,传统叙事电影吸引观众的秘诀在于通过对时空的精心操纵(包括利用剪辑、距离调控等方法)创造一个迷幻的自足世界,一个建立在窥视和欲望基础上的客体。任何叙事电影中都包含着三层注视:一是摄影机对电影表演场景和演员的注视,二是观众在剧院中对银幕的注视,三是电影中演员之间的互相注视。但是,传统叙事电影的成规是千方百计地否认前两种注视或使它们服从于第三种注视,有意识地消除摄影机的侵入并防止观众觉察到自己与银幕世界的距离。因为一旦前面两种注视被注意到,虚构的影像故事将丧失其精心构筑的所谓"真实感"和"现实感"。在认清传统叙事电影制造"愉悦"的秘诀之后,莫薇强调,尽管弗洛伊德理论也是男性中心语言体系中的一部分,但它完全可以在女性主义的再解读下被用作政治抗争的武器,而非维持现存父权秩序的理论。具体到电影领域,对传统叙事电影的批判性分析强烈呼吁"另类影片"(alternative cinema)的诞生。"在过去几十年中,电

影发生了很大变化”，莫薇写道，“它已经不再是以三十、四十、五十年代好莱坞为最佳代表的那种基于大资金投入的单一化体系。技术的进步（如十六毫米电影的发明等）业已改变了电影生产的经济条件……因而使另类影片的发展变得可能”。这一“另类影片”必须同时在政治上和美学上挑战主流电影的基本假设。它并非在道德上彻底拒绝主流电影，而是突出其形式和意识形态方面的伪装性：“另类（电影）的悸动出自于将过去抛在身后但并不否认之。它超越过时或压抑的形式，大胆与正常的愉悦期望决裂以便构思一种新的欲望语言。”① 由于电影所特有的各种“注视”（looks）之间的复杂关系，对传统电影成规的首要挑战在于解放“摄影机注视”（look of the camera）在时空中的物质性，同时亦解放“观众注视”（look of the audience），使其具备辩证性和所谓“激情的间离”（passionate detachment）：“毫无疑问，这将消泯满足、愉悦以及‘不可见的客人’的特权，进而强调电影依赖于窥视性的能动/被动机制的特性。（但是）对为达到这一目的被一直偷用的女性来说，传统电影形式的没落除了某种感伤的遗憾以外并不意味着任何什么。”②

与劳拉·莫薇从心理分析角度入手剖析叙事电影类似，执教于美国罗切斯特大学英语和电影系的卡霞·西伏曼（Kaja Silverman）也借鉴拉康的学生米勒（Jacques－Alain Miller）的“缝合”（suture）理论试图揭示传统叙事电影的秘诀所在。所谓“缝合”，即指使主体沉浸于话语的方式，在米勒的著作中含有主体在某一能指的装扮下以牺牲存在为前提而融入象征秩序的活动，这与主体进入语言体系相似。某一特定的能指（signifier）

①② 劳拉·莫薇：《视觉与其他愉悦》，第15、16页。

允诺主体进入象征秩序的权利,但同时却否认该主体自身的需求和欲望。西伏曼注意到,尽管法国理论家让—皮埃尔·欧达(Jean-Pierre Oudart)试图将"缝合"论结合到电影研究中,以此探讨电影指涉的特性,但对以"缝合"概念分析注视主体以及意识形态的侵入方面却语焉不详。因此,她在《符号学主体》一书中,专门讨论并发挥了"缝合"观念在当代电影批评中的意义。她认为,正像多数理论家所坚持的那样,电影叙述的一般规则及其对注视主体或观众的讲述是通过镜头间的互相联结达到的。镜头之间的关系正像语言行为中的句法,是电影得以生产意义以及构成与观众关系的主要媒介。在一系列镜头关系中,最常见也最突出的莫过于"镜头/反向镜头"(shot/reverse shot)的组成。在该组镜头中,第二个镜头,即所谓的"反向镜头",需要展示第一个镜头所假定的视野,其规则乃是不超过一百八十度的镜头转换,摄影机不允许越过此线去探索假想圈的另外一半空间。这一规则的特定前提认为摄影机的操作革命是违反现实主义的,由此而生的将是大于肉眼所能涵盖的空间范围。摄影机的功能是在生产某一虚构世界的同时隐藏其自身的存在,仿佛该世界的运作具有完全不受现代影像技术控制的自发性。"镜头/反向镜头"同样可以在观众要求知道究竟是谁在看以及看到了什么时回答这一问题,并仍然保持电影影像的虚构空间不受到怀疑。具体来说,第一个镜头在不违背一百八十度规则的基础上或展示一个人物,或展示某一特定的物体和地点(比如一堵墙、某一海洋景色、一屋子人等)。紧接着的第二个镜头通常必须显示处于一百八十度另一端的注视者,以表明第一个镜头中的人或物是透过电影叙述中另一人物的眼光所见的世界。两个镜头的联接掩盖了说话主体(即摄影机的眼睛)在影像生产中的关键作

用，其中最值得玩味的是，导引观众视线的注视被装扮成属于虚构的人物而非摄影机本身。

受欧达等理论家的启发，西伏曼进一步注意到，传统叙事电影中说话主体的隐藏或缺乏与弗洛伊德、拉康所称的“缺乏”(lack)相对应，并最终导向叙述中的阉割和所谓“结构性丧失”(structuring losses)。这一叙述内部的缺乏、丧失及阉割亦可形象地反映观众与影片的关系。传统叙事电影的逻辑依赖于观众主体心甘情愿地放弃或暂时忘却自己的存在(缺乏和丧失)，允许另一个虚构人物占据其位置并代替他或她看和想。“缝合”运作的成功性表现在观众全盘认同影片中的某一虚构人物或该人物的所见所闻，从而使自身受到象征性的“阉割”。实际上，电影中的剪辑与一般意义的“阉割”存在某种相似性。摄影机本身的局限使其不可能在同一时刻向观众展示所有发生的事件，也不可能同时将所有人物收入镜头之中。但是，问题并不仅仅在于技术本身的局限性。即使不存在这一局限，摄影机(更确切地说是摄影机背后的控制主体)也不愿意毫无遗漏地泄露所有的信息。观众时刻被暗示在一个镜头、一场戏之后还有更多的事会发生，而营造这一感觉的最佳手段是镜头之间的剪辑。一个特定的被剪辑而成的镜头，总是与它的前一镜头和后一镜头相对独立，并提醒前、后镜头与该镜头之间存在某种“结构性缺席”的关系。电影中说话主体的缺席和剪辑的运作共同构成了西伏曼所称的“阉割的一致”(castrating coherence)，它不仅使观赏主体的存在丧失意义，而且否认另类叙述的可能性，从而达成“缝合”体系的主要目的。当然，传统叙事电影中“缝合”的取得还包括其他手段，比如灯光、画面组合以及其他形式方面的因素等。所有这一切，都意在“强调永无休止的缝合过程，即主体的结构—再结构

永远处于不断的延续之中"[1]。很明显,西伏曼对传统电影语言形式的心理学分析具有其鲜明的批判立场。和劳拉·莫薇一样,西伏曼对"缝合"理论的再发挥试图揭示隐藏在影像世界背后的操纵主体,对表面上自然自足的世界加以解构。换句话说,一如霍尔在《制码/解码》一文中对媒体所作的总体分析,电影影像和空间同样是经由人为"制码"而形成的。文化研究和批判者必须充分意识到"制码"主体在传统电影语言中的缺席,并进一步揭示"缺席"背后的制码痕迹以及意识形态成分。

劳拉·莫薇的《视觉愉悦与叙事电影》开启了女性主义电影批评在心理分析层次的疆域。但仔细阅读她的文章,不难发现莫薇对女性电影观众的视觉愉悦从何而来并未深究,仿佛影像世界只在满足男性观众的窥视欲,并由窥视产生对女性形象的"贬低"或"崇扬"。八十年代中、后期,执教于美国布朗大学的电影与符号学教授玛丽·安·登发表了一系列文章和专著,意图弥补莫薇论述的缺憾,对女性电影观众加以理论化。她的《电影与伪装:女性观众的理论化》一文,较系统地反映了作者在这方面所做的努力。玛丽·安·登在文章的开端就引用了弗洛伊德对女性特质的著名评述,即所谓"女性本身就是问题"。从弗洛伊德理论引申开去,玛丽·安·登认为,女性电影观众的"视觉愉悦"在很大程度上比男性更加复杂,也给对电影观众的简单化、宽泛化处理带来了更多的问题。以历史的眼光看,早期默片时代对观众的定义偏向于男性化。男性扮演的角色是窥视的主体,而女性在多数情况下仅以被注视的形象出现,仿佛戏院的银幕。现、当代电影理论,包括大多数女性主义批评群体,亦着重以电影发展史

① 卡霞·西伏曼:《符号学主体》,转引自《电影理论与批评》第209页

为线索强调男性注视将女性形象客体化的一面，而对女性电影观众以及女性的注视却分析甚少。在玛丽·安·登看来，女性电影观众与男性的区别之一在于亲近与距离这一对立。男性对女性影像的“视淫”或“崇扬”需要一定的观赏距离，正像任何窥视或观影行为要求在注视主体和被注视客体之间保持一定距离一样。而女性观众的影院经验似乎更多地导向某种自恋，她的注视倾向于否定影像与自身存在的距离或沟痕，暗示着意欲成为某一虚构人物。正因为女性本身就是“意象”，她与银幕空间中被摄影机注视的虚构人物之间存在某种“亲近”（nearness），由此产生女性观众对银幕意象的“过分认同”（overidentification），其结果是距离的丧失和自恋性质的全盘投入。尽管女性观众观赏电影时的“过分认同”常常被讥嘲为易于流泪的根源，这一对意象的自恋或注视距离的贴近却使女性观众具有在女性位置和男性位置之间摆荡的能力。从隐喻角度看，女性观众在性别认同上的摆荡赋予其某种程度的易装癖（transvestite）。也就是说，女性观众或女性影像并不如莫薇所论述的那样仅仅是被注视的客体，自身没有主动注视的权利。相反，较之男性观众，女性的注视更加灵活、更加宽阔。如果一个女性观众认同电影叙述结构中的女性人物，那么她必须假定一被动或受虐的立场；但当该观众的认同转向积极主动的男英雄时，她又必须更换立场，转而成为男性化观众的一份子。易装行为的核心在于穿着象征另一性别的衣服，很大程度上出于易装主体的自觉意愿。对易装行为进行性别考察，可以发现男性更容易被束缚在对该性别的社会期望之中，男性女装化的现象也更不容易被社会所接受。相比之下，女性穿着男装或男装化倾向则比较常见，也相对易于被群体接受。正如弗洛伊德和某些女性主义批评家所言，女性似乎比男性更

倾向于双性化或双性恋。在西方文化的建构体系中,性别的变动性或灵活性似乎是女性特质的一个方面。这一变动性背后的观念是:女性要成为男性是可以理解的,因为每个人都不想身处女性的位置。如果说男性的易装行为往往成为笑柄的话,那么,女性的易装则是欲望产生的另一机缘。

在考察了易装行为的性别差异后,玛丽·安·登接着分析了"伪装"(masquerade)行为在女性影像和观众中的位置。在她看来,"伪装"乃是女性对其特质的炫耀,将自己包装成过分拥有女性特质的客体。也就是说,女性在意识到自身性别差异的基础上,不是意图掩盖这种差异,而是进一步强化或强调其性别的特质,从而构成某种反向的"伪装"。与"易装主义"(transvestism)相比较,"伪装"更不容易恢复原初的形态(易装的女性可以很容易就换回原来的女服),因为它实际上承认了女性特质本身就是经由建构而成的面具。以夸耀女性特质为核心的"伪装"需要一定的距离,同时它也暗示所谓的女性特质不过是一个可以戴上和取下的面具。玛丽·安·登认为,"伪装"行为对父权立场的挑战似乎在于它拒绝承认通常与女性建构相连的观念,如"亲近"和意象性等。易装行为是对另一性别的采纳,其中某一女性为了获得与影像的必需距离而装扮成男性或扮演男性的角色。但"伪装"则不然,它是"一种与女性特质的重新结盟,是对失去的沟痕或距离的恢复;或更确切地说,是(对该沟痕或距离的)模拟。伪装是在自身和自身的意象之间以某种距离的形式制造缺乏。……女性将自己的身体作为伪装"①。用相对通俗

① 玛丽·安·登:《电影与伪装:女性观众的理论化》,转引自《电影理论与批评》第766页。

的话来说,“伪装”即指女性在意识其特质的建构性(constructiveness)基础上,“利用”她的性别和身体来达到她所期望的目标。这并不是说男性不可以利用他的身体,而是男性在父权话语中不需要这样做。伪装意味着双重的表述,它由对女性特质的肆意夸耀所组成,在电影和小说中则常常体现在“毁灭性的女性”(femme fatale)形象身上。为了闪躲男权法理和语言,她故意突显自己的女性特质,将女性意象陌生化,以此颠覆依赖于男性注视的规则和体系。显然,玛丽·安·登关于“伪装”观念的论述旨在挑战男权文化对女性观众所设定的藩篱:“女性观众被规定(只有)两种选择:过分认同的受虐主义或成为自身欲望客体的自恋主义……伪装的有效性正在于它具有生产与意象保持距离的潜力,同时造成某种争议,其中影像对女性来说(变得)可以操纵,可以生产,亦可以阅读。”①

如果说玛丽·安·登的论述意图对女性影像和女性观众加以理论化,并赋予其颠覆父权文化的潜力,那么,盖琳·斯塔德勒(Gaylyn Studlar)的《受虐主义与电影的反常愉悦》则旨在进一步深化莫薇关于男性注视的论述,从另一个侧面揭示男性注视的复杂性。不同于莫薇等强调男性注视对女性客体的控制以及将女性转化成物体“奇观”的看法,斯塔德勒根据其对吉尔斯·德鲁兹(Gilles Deleuze)的《受虐主义:冷酷与残忍的阐释》的解读认为,电影中女性影像的“奇观”或许会被男性的欲望注视所控制,进而强化父权文化秩序,但也可能在男性的注视下转化成某种颠覆父权秩序的机制。她认为,德鲁兹对受虐主义的

① 玛丽·安·登:《电影与伪装:女性观众的理论化》,转引自《电影理论与批评》第722页。

考察远远超过了仅仅视其为反常性行为的一般看法,同时也不仅将受虐性纯粹限于诊所,而是把受虐主义与艺术形式、语言以及通过文本产生愉悦等联系在一起。在比较施虐和受虐主义以后,德鲁兹发现两者在意图、形式和语言方面截然相对(弗洛伊德认为两者互为补充,是相互依赖的一对范畴),而这些区别正是不同心理因素的反映。萨德(Sade;"施虐"一词出自他的名字)的话语是科学的,在色情描述方面是直接的,其营造的残忍世界完全受理性原则的支配。与之相反,马塞柯(Masoch;"受虐"一词出自他的名字)的虚构世界则具有神秘性、说服性以及美学倾向,并以对某一女性的理想化或神秘崇拜为中心。作为具有口腔期权威的母亲代表,身处受虐场景的女性必须在双方都默认的受虐计划中扮演能够将爱与残忍结合在一起的角色。斯塔德勒引用了马塞柯著名小说《穿皮衣的维那斯》中的一段描述来说明德鲁兹对受虐主义特性的独到认识:

> 爱与被爱是多么令人兴奋!但这一雀跃与崇拜一个把别人当成玩物的女人的极乐的痛苦比较,与充当一个毫无怜悯地将别人踩在脚下的美丽暴君的奴隶的快乐煎熬比较,则显得多么相形见绌![1]

德鲁兹关于受虐主义的考察,旨在揭示马塞柯作品对父权立场的潜在冲击,亦即受虐主义是对期望中的权利/没有权利、主人/奴隶关系的颠覆,其中最大的悖论在于扮演奴隶(男性)的一方心甘情愿地将权利赋予女性。在受虐主义的语境中,女性并非是

---

① 马塞柯:《穿皮衣的维那斯》,第129页。

可以弃而不顾的物体，而是一个被理想化的充满权威的形象，既带有危险和破坏性又具有慰安品质。与施虐主义对女性的毁灭性残暴不同，受虐语境由恋物、幻想及理想化所控制，它甚至不要求有肉体意义上的性活动，而是在性暗示的悬疑中逐渐发展到高潮。如果说萨德的作品在结构上与犯罪和性相联系，那么马塞柯的作品则展现了某种形式上和叙述上的样式，它与自我贬低和前俄底浦斯（pre-oedipal）欲望紧密关联。

斯塔德勒对德鲁兹的阅读，其目的在于提供一个迥异于弗洛伊德心理分析和莫薇“男性注视”观念的理论模式，并在此基础上重新解释传统叙事电影的“视觉快感”。以“受虐”代替“施虐”，从个体意识的成长角度说，乃是强调欲望和性认同上的前生殖器阶段，以避免过分强调“菲勒斯阶段”（phallic phase）所导致的理论僵化。“受虐”模式可以将电影理论探讨的两条线索聚拢：一是关于电影机制与婴儿口腔期的梦幻影像之间的相似性，二是关于女性形象的表述、认同以及具有性差异的观众群体的思考。“受虐”模式是用第一条线索来讨论第二条线索所关心的问题，通过建立观众注视与婴儿阶段心理的某种联系对女性形象“奇观”的颠覆性加以剖析。斯塔德勒认为，正如前俄底浦斯阶段婴儿的认同对象是母亲一样，受虐梦幻结构中母亲也是起决定作用的因素。作为被爱的客体和无助婴儿的控制性机制，母亲在口腔时期是一个充满矛盾的形象。无论是出于孩童的真实创伤经验还是出于自恋婴儿自身欲望的要求，与口腔期母亲相联的愉悦体现为受虐主义或对痛楚的需求。受虐梦幻就其本质来说不可能满足它最主要的欲望，即孩童与母亲之间的彻底结合，但在想象的世界中，受虐主体仿佛重新回到了与母体密不可分的阶段。在受虐语境中，母亲以自己的权

威对孩童施加影响，而父亲的角色则被完全弱化。根源于被母亲抛弃的恐惧，受虐主义着迷于重新营造躲藏和暴露、消失和显现、诱惑和拒绝的气氛。前俄底浦斯阶段的孩童并不认为母亲“缺乏”任何东西；相反，父亲在母亲与孩童的关系中则显得多余。在斯塔德勒看来，如果认同德鲁兹的观点，就必须承认对阉割父亲的恐惧和俄底浦斯罪恶感并不足以说明受虐主义中互相矛盾的痛苦/欢悦结构。受虐者实际上不存在任何恐惧，甚至包括被阉割。在反常行为的受虐场景中，阉割焦虑并不具有重要意义。

从心理分析过渡到观影愉悦，斯塔德勒认为，受虐主义不仅在人类欲望的源起以及父母在孩童心理发展中扮演的角色方面具有挑战传统心理分析理论的意义，而且在说明与探究电影观众对影像的心理反应方面同样具有重要意义。观影愉悦固然可以从对影像的控制角度加以解释，但受虐主义也启发我们观影愉悦并不必然来自施虐性的控制，在很多情况下，它更可能源自对影像的屈服：“受虐性的幻境可以被视为与以下情形相当，即主体（男性或女性）假设一个期望在幻景范围内被控制的孩童的立场。(而)施虐性的幻境……则指主体采取具有控制威力的父亲的立场;他不是在相互认可的欢悦/痛苦的契约中与孩童（物体）结盟，而是在一个不情愿的牺牲品身上施展……虐待的权威。”[1] 正如“菲勒斯阶段”父亲是权威和认同的对象一样，口腔期的母亲在受虐主义的医学、美学表现中亦可成为主要的认同对象和权威的来源。正因为如此，男性的视淫愉悦

① 盖琳·斯塔德勒:《受虐主义与电影的反常愉悦》，转引自《电影理论与批评》第778页。

比莫薇所论及的要复杂得多，其鲜为人所注意的一面乃是认同或屈服于女性，而不是企图控制她。受虐美学（masochistic aesthetic）的具体表现可以从斯坦伯格和玛琳·迪屈克之间的电影合作中找到印证。对斯坦伯格影片略有研究的人不难发现，他的大多数作品充满了激情，但这一激情往往具有某种奇怪的带有距离的冷酷。他的以玛琳·迪屈克为主要演员的影片，更是塑造了一个美艳但却雄性十足的女性矛盾体。她的身上同时具备了道德、非道德的品质，举止适度但却颓废有加。斯塔德勒认为，“斯坦伯格/迪屈克”现象正说明传统心理分析理论和女性主义评论中关于“女性即象征着阉割与缺乏”的论述的偏颇。在受虐主义中，母亲的形象既不通过“缺乏”也不通过“菲勒斯”转化为类似男性的权威象征，她以自身的权威存在，拥有男性所“缺乏”的特质，即乳房和子宫。她是主动积极的抚养者，欲望及爱恋的第一来源，同时也是婴儿成长期最先接近的控制者。充满欲望的婴儿视母亲为神圣与世俗、关爱与拒绝、游弋与静止的复合体，而父亲则是横亘于婴儿试图重新与母亲合为一体之间讨厌的存在。相对于被赋予所有象征功能的母亲，父亲在婴儿期以及受虐语境中被剥夺了所有象征性，变得毫无意义可言：

> 受虐主义是一种具有“颠覆性”的欲望，它确认前俄底浦斯阶段母亲的不容辩驳的权威。与威胁到母亲与孩童之间联盟的“正常的”父亲力量相比，(这一母亲的权威)具有更强的吸引力。……在受虐美学中，女性不限于是男性意欲占有的被动客体。她同时是一个被认同的对象，一个丰满的母亲。她的注视遭遇到婴儿的眼光时，确证了她的存

在与权威。冯·斯坦伯格电影中表现出来的受虐美学塑造了一个复杂的女性形象。她是被注视的客体,但同时又是"控制性"注视的拥有者。她的注视将男性转化成"被注视"的客体。……这些电影中的迪屈克形象展露了她足以魅惑的能力,印证了米歇尔·福柯所称的"权利在炫耀、宣扬或反抗的愉悦中确认自身。"与男性的注视针锋相对,迪屈克回返注视或模仿(男性的)注视。这一简单行为包含挑战将其客体化的潜力。①

斯塔德勒进一步认为,看电影的愉悦实际上与受虐性的视淫(屈服于某一影像)、而非施虐性的视淫(控制或占有某一影像)更接近。在电影的梦幻银幕面前,观众常常像受虐者一样退化到类似于口腔期的状态中。观赏的愉悦是某种特定的、仿佛婴儿期性器官之外的欣喜。一如受虐者,电影观众必须躲避会打断他(她)与影像之间口腔化、婴儿化或自恋化关系的高潮性释放。又如不能控制其伙伴的受虐者,电影观众静坐在黑暗的影院中,在某种意义上变成了被动的接受客体。他或她必须绞尽脑汁理解银幕上的影像,但影像本身却不受观众的控制:"受虐幻境由口腔愉悦所支配,亦即重返母亲/孩童身体之间互不可分的欲望以及对被抛弃的恐惧……从某种角度说,电影观众复制了这些相同的愿望。面对电影的梦幻银幕,他们重新成为了孩童",因为银幕能够重建自我/理想化自我分裂前的完整感。②影像和叙事电影的魅力或许在于它们能够让观众通常压

①② 盖琳·斯塔德勒:《受虐主义与电影的反常愉悦》,转引自《电影理论与批评》第781、782、787页。

抑在心理深处的婴儿期经验与身分认同得以释放。在所有受到压抑的经验中，最重要的乃是对母亲的认同以及因此而来的认识到性别灵活变动的可能性的愉悦，而观影行为则提供了最佳的释放这些压抑的机会。

斯塔德勒对受虐主义的再阐释，确实弥补了莫薇等女性主义批评家在分析传统叙事电影方面的偏颇。注视与被注视并不能简单地等同于控制与被控制。如果观影行为仅仅是男性将女性转化为情色化的客体，那么又何以解释女性观众的观影心理，何以解释女性影像在电影中的注视或反注视？将受虐心理与婴儿期的母亲依恋相挂钩，特别是将其与观影心理相联系，或许存在某种程度的牵强，但亦不妨视为是心理分析在媒体、特别是电影研究领域的某种独特运用。应该看到，莫薇等女性主义批评家的“理论盲点”或许并不像斯塔德勒所说的那样是对观众心理另一隐秘层面的忽略，而是某种故意为之的理论努力。莫薇等批评家的电影、媒体研究，具有鲜明的政治立场和目的。作为女性主义媒体论者，莫薇对观众（特别是男性观众）在影像面前的受虐/被控制方面的忽略或许是她女性主义政治策略的一部分。正因为意欲彻底颠覆传统叙事电影的结构形式和影像指涉，莫薇才采取激进的方式否认或闭口不提电影中影像对观众的强烈支配和控制倾向，转而强调传统叙事电影是如何将女性转化成被控制的情色客体的。将莫薇、玛丽·安·登、西伏曼以及斯塔德勒放在一起进行比较阅读，可以发现她们既相互区别又互为补充的特征。她们共同代表了媒体研究中的心理分析学派，反映了自本世纪七十年代女性主义逐渐在媒体领域扮演举足轻重角色的总体理论趋势。

第四节 文化批判疆域的拓展:新技术和新媒体空间

前面提到,传统文学批评的基础主要建立在印刷出版的文字文本以及对文本的阐释上,不仅对活生生的日常文化经验和实践鲜有评述,而且不可能从理论上对伴随新技术、新媒体出现而变化乃至生成的文化样式进行充分的理论概括。二十世纪中、后期以来,随着科学技术的飞速发展,特别是以电子技术为核心的新兴产业的形成和普及,通常意义的文化,包括形式和内容,正经历着巨大的变革。最明显的是,电子媒体的广泛运用不仅逐渐改变了人们的阅读、写作习惯,而且在很大程度上颠覆了传统意义上的时间、空间观念。激光印刷、阅读机器、高速信息传导、自动成像和电子合成、数字技术在声像方面的应用、自动写作机制、激光影碟、电脑网络、信息高速公路、高保真音响、高清晰度电视等等,所有这一切,都强烈冲击着自文字和印刷术发明以来形成的、局限于少数"文化人"范围的文字文化。在很多情形下,书写文化在社会中所占的首要位置,今天已经被声像文化所取代,而昔日倍受推崇的艺术独创性也日益受到复制技术发展的威胁。面对这一技术和文化的转型,一些激进的批评家认为有必要将文化批判的锋芒延伸到新技术和新媒体领域,在父权和资本主义秩序尚未站稳脚跟时抢先占领这块具有争议性的空间。

涉足新技术、新媒体空间,首先必须对其有比较深入的了解。在这方面,执教于加利福尼亚大学圣塔克鲁斯分校的多娜·海萝威以其文化批判和科学研究两方面的学术背景成为无可争议的代表。她在耶鲁大学获得生物学博士学位、毕业后在加州大

学讲授意识史和科学史。八十年代初，在女性主义文化批判理论的影响下，海萝威开始发表一系列以文化、哲学思辨审视科学和新技术的论文。1991 年结集出版的《猿猴、机械人与女性：自然的再创造》是海萝威多年潜心研究意识形态、特别是性别政治与自然以及自然科学之间关系的总结。该书一出版，即获得评论界的嘉许，不仅立即被授予美国国家图书奖，而且被誉为既代表了“猿猴科学研究”方面的“最佳学术成果”，又为文化批评界“提供了新的视野以及新的希望政治的可能”。《猿猴》一书的中心章节是一篇题为《机械人宣言：科学，技术，以及二十世纪晚期的社会主义—女性主义》的论文。海萝威所称的“机械人”，系指第二次世界大战，特别是二十世纪晚期以来出现的混杂生物，它们由特殊的有机体和机械装置共同构成，既包括在信息系统、文本以及人类工程学控制下的再生产体系等“高技术”装扮中的人类自身和其他有机生物，又包含装扮在相同机制中的无机物体，特别是机器本身。用比较通俗的语言说，海萝威笔下虚构的“机械人”，乃是在二十世纪中、晚期高科技飞速发展的背景下出现的一种有机与无机相结合的特殊混合物，它既有人类的特征，又无可避免地结合了高技术条件下的机器性。根据海萝威的说法，她在八十年代写作该文，是为了在世界范围内人类已逐渐演变成“混合体”（hybrids）的条件下“找寻政治方向”。她意图通过考察女性主义理论中关于“科学客观性”的争论扭转对有机体与技术结合的轻视，以便突显女性主义的政治立场，以多元性策略为女性主义文化批判开拓空间。

海萝威的“机械人宣言”，既基于国际女性主义运动的政治实践，又是某种类似于科幻小说的想象性虚构。将现实性与虚构性结合在一起，正是海萝威意图将后结构主义、后现代主义思潮

的"建构性"观念应用在女性主义文化批判中的体现。以"建构性"观念审视科学和技术发展,可以看到所谓"自然"和"真理"并非是对某种外在客体的"发现",而是人类"建构"(constructed)的结果。海萝威对这一观念的强调,并不是打算挑战传统意义的真实概念,而是在充分意识到真理、自然建构性的基础上将其为己所用。也就是说,"机械人"这一混合生物的诞生,不仅仅依赖于海萝威对科技发展和现实政治的考察和总结,而且也是她挑战和超越资本主义文化政治秩序的大胆想象的结果:"机械人是想象和物质现实这两个结构任何历史转化可能性的中心相结合凝聚起来的意象。在'西方'科学和政治传统中,包括种族主义传统、男性占支配地位的资本主义传统、进步传统、驯服自然以作为文化生产资源的传统,以及从对它者的反省中对自我进行再生产的传统,关于有机体和机器之间关系(的问题)一直是一场边界战。这场边界战涉及生产、再生产和想象领域。该章节(试图)在边界的混淆中寻找愉悦,在它们的(再)建构中树立责任感。它同样是某种(试图)在后现代主义和非自然主义条件下,在构想一个没有性别的乌托邦传统影响下对社会主义女性主义文化和理论作出贡献的努力。"[1] 海萝威所称的"边界的混淆",包括三个方面。一是人类与动物之间的界限。根据她对科学史的研究,美国二十世纪末的科技文化并未在语言、工具使用、社会行为、大脑活动等方面令人信服地建立人类与动物之间的分野。许多人甚至怀疑是否有必要划分两者的界限。女性主义运动中的某些支派试图超越自然与文化的两元对立,并表达对人类和其他生物建立亲密关系的愉悦。过去二百年来生物学和进化理

① 多娜·海萝威:《猿猴、机械人与女性:自然的再创造》,第150页。

论的发展已经同时生产出作为知识客体的现代有机物，这进一步削弱了人类与动物之间的区别。由虚构性与现实性结合而成的机械人，正是一种超越了人类与动物分野的生物。二是人类—动物（有机体）与机器之间的界限。海萝威认为，二十世纪末的机器已经摆脱了过去不具备自我运作、自我设计等功能的狭隘性，使自然与人工、头脑与身体、自我发展与外在设计以及很多过去适用于有机物和机器的分界因素变得模糊不清。在很多情形下，当代机器具有相当的活力，而人本身则常常令人恐惧地迟钝而缺乏生气。进一步说，在后现代条件下，人类对何种因素构成自然的确定性已经被致命地动摇了。这一动摇不仅意味着阐释权威及其超越性的丧失，而且也预示着“西方”认识论和本体论的削弱。但是，认识到支撑西方文明基本原则的谬误并不必然导向玩世不恭和信仰的丧失。机械人的诞生，正表达了在有机与无机之间界限日益模糊的情形下对未来的乐观信仰。三是身体与非身体之间的界限。在海萝威看来，对二十世纪末的人类和机器详加考察，就会发现这一分界是很不准确的。现代机器是微电子完美组合的结晶，它们遍布各处但却隐而不见，是对无所不在的父权体制和上帝精神的嘲弄。写作、权利以及技术是西方文明起源故事的亲密伙伴，但微型化却改变了人们对机器的看法。微型化本身成了权利的象征。只要将五十年代的电视、七十年代的新闻摄影机与当代的手腕电视和手掌大小的摄像机相比较就会发现，当代最出色的机器往往是轻型与洁净的结合，它们的核心或是信号、或是电磁波、或是光谱的一部分，不仅便携，而且灵活机动。相比之下，人类的流动性简直无法与机器比拟。将无机与有机结合在一起的机械人，则同时吸收了当代机器和人类的长处，是两者完美的结合。

很明显,海萝威所构想的机械人,是对整个西方文明秩序的颠覆。一方面,"机械人是一个后性别世界的生物,它也不承认双性倾向、前俄底浦斯状态、非异化的劳动力,以及其他关于有机完整性的诱惑……在某种意义上说,机械人没有西方文明中的起源故事"[1]。另一方面,机械人毫不犹疑地与所谓的"褊狭"、"反讽"、"亲近"、"反常"为伍。它挑战资本主义秩序中公共与私人的两元对立,不梦想一个建立在核心家庭基础上的社群,而是呼吁一场社会关系的革命,以对立的、乌托邦式的观念重构自然与文化、人与机器、有机与无机之间的关系,创造一个崭新的摆脱了资本主义文化政治秩序的世界。可以看到,海萝威的机械人世界与马克思的共产主义理想和弗洛伊德对人类心理世界的理解存在质的区别。在她看来,马克思和弗罗伊德的理论均建立在与起源故事相联系的基础之上。马克思对人类异化性的考察旨在克服资本主义生产关系中人的异化现象,回返原初非异化状态下的人与自然的关系。弗洛伊德的 精神分析学说,其重要方面之一乃是强调孩童与母亲身体分离后的意识发展过程。婴儿与母体的分离是俄底浦斯情结、认同语言和父权权威的前奏,也蕴含着重回"完整性"、"一体性"的渴望。而海萝威的机械人则不然。它的诞生不意味着异化、缺乏或丧失,因为它跳过了原初一体性这一阶段,也并不期望它的"父亲"通过花园的重建将其"拯救"出来。机械人"不承认伊甸园";它们"对完整性保持怀疑态度,但却需要关系——它们似乎具有对联合战线政治的自然需求,但却不必组成先锋党派。……它们是不合法的产物……但非法后代常常对其原初形态绝对不忠诚。毕竟,它们的父亲毫不

① 多娜·海萝威:《猿猴、机械人与女性:自然的再创造》,第150页。

重要。"[1]

海萝威的"机械人宣言"，对科技发展所带来的变化持乐观主义态度。她确信，科学和技术的进步不仅不会生产法兰克福学派所称的"单面人"，而且是进步政治生成的崭新源泉。举例而言，现代传播和生物技术是重新建构人类身体的重要工具。在女性主义政治方面，这些工具对世界范围的女性来说孕育着并将强化新的社会关系。进一步说，传播科学和现代生物学建立在相同原则的基础上，亦即将世界解释成一个代码问题。传播技术必须完全依赖电子发展。现代民族国家、跨国公司集团、军事力量、国家福利机制、卫星系统、政治过程、想象的制造、控制劳工体系、身体的医学重建、商业色情、国际劳动分工，乃至宗教福音会等都必须仰赖电子技术。微电子是劳工转化成机器人和文字处理、性转化成基因工程和再繁殖技术、人脑转化成人工智能和决策过程的必要中介。另一方面，作为工程科学的生物学在重新设计材料及其处理方面取得了革命性的成就，其中最明显的领域包括发酵学、能源和农业等。传播和生物技术的发展对文化批判和思考的最大启迪在于，机器与有机体之间的差异变得日益模糊，而人脑、身体和工具也变得日益亲和。与此相应，基础和上层建筑、公众和私人空间、物质和理想之间的界限比任何时候都显得脆弱：

> （自亚里士多德以来西方统治话语中）头脑与身体、动物与人类、有机体与机器、公共与私人、文化与自然、男人与女人、原始与文明之间的两元对立在意识形态方面受到

---

① 多娜·海萝威：《猿猴、机械人与女性：自然的再创造》，第151页。

> 了全盘的质疑。……家庭、工作场所、市场、公共区域以及身体本身——所有这一切都可以采用几乎无限多样的方法加以消解和(重新)结构相互的关系。这一变化对女性和其他人来说具有相当大的意义。它不仅意味着不同的人群会有不同的方法与结果,而且使强有力的、反抗性的国际运动难以想象但却至关重要。重构社会主义—女性主义政治的重要途径之一乃是通过理论与实践勾画科学与技术的社会关系,包括结构我们想象的神话和意义的重要体系。机械人正是一种被分解并重新装配的后现代集体和个体本身。它是女性主义者必须加以代码化的自我。①

很明显,海萝威的技术乐观主义,表现在她既充分认识到当代科学技术的发展给固有的文化政治秩序带来了颠覆性的冲击,又在这一冲击中看到了在当代科技的辅佐下以社会主义、女性主义原则重建崭新社会文化秩序的曙光。她在"机械人宣言"中列举了两列既相互关联又互相抵触的范畴。左边一列被称为"老的等级性的支配"体系,是有机工业社会的产物,而右边一列则被冠以"新的可怕的网络"体系的称呼,体现了她所谓的"信息科学的支配"(informatics of dominarion)。右列范畴既是对科技发展所导致的社会变化的某种描述,又带有某种虚构性,用以取代左列等级性支配体系,其中包括以"科幻小说、后现代主义"取代"资产阶级小说、现实主义",以"生物合成"取代"有机组织",以"人类工程学、劳动力控制论"取代"有机劳动力分工",以"复制"取代"再生产",以"全球性工厂、电子村舍"取代"家庭与工厂的

① 多娜·海萝威:《猿猴、机械人与女性:自然的再创造》,第163页。

科学管理”，以拉康取代弗洛伊德，以基因工程取代性，以机器人取代劳工，以人工智能取代人脑，以信息科学的支配取代白人资本主义父权统治等；最重要的是，以机械人国籍取代公共与私人空间的分野。机械人神话尽管具有虚构性，但它是女性主义在当代科技条件下摆脱非此即彼逻辑的最佳选择。机械人超越边界，拥抱强有力的混合，蕴含着无穷的可能性。在后现代条件下，女性也不能逃脱自身的建构性。那种期盼不同文化、不同历史的女性可能会有一种相同话语和相同关切的想法至少是对回返同一逻辑的重复。女性主义政治不能是简单地以女神取代男性上帝，以女权取代男权。机械人想象的长处在于它能超越两元对立，超越现存的阶级、种族、性别之间的界限，颠覆西方社会建立在区分和辨别基础上的逻辑中心主义。机械人想象的诞生至少可以证明两点。第一，“普适性与总括性理论的生产是一个巨大的错误，它或许一直是对现实的曲解，（至少）现在是如此”；第二，“对因科学技术而生的社会关系采取负责任态度意味着拒绝反科学的形而上学说，……拥抱对日常生活边界进行重构的技能”。这不仅仅是说科学技术是达到人类幸福的可能方式，更意味着机械人指出了一条摆脱两元主义迷宫的途径：“这并非一个憧憬相同语言的梦，而是一种有力的异教徒的众声喧哗。……它意味着既建构又破坏机器、身分、范畴、关系以及空间故事。尽管二者都被捆缚在螺旋的舞蹈中，我宁愿是一个机械人而不是女神。”①

近二十年来电脑技术的飞速发展，不仅改变了人类的生活和思考方式，而且催生了一批与电脑紧密相连的新媒体，其中最具代表性的莫过于网络媒体和光盘媒体。网络和光盘技术的普

① 多娜·海萝威：《猿猴、机械人与女性：自然的再创造》，第181页。

及一方面意味着自印刷术发明以来出版业的又一次巨大革命，另一方面是对传统空间、时间观念的重大挑战。最重要的是，网络和光盘技术的出现改变了几百年来人们所形成的阅读、写作习惯，很大程度上颠覆了以纸张为主要载体的文本观念。伴随着网络和光盘技术发展出现的所谓“超文本”(hypertext)不仅呼应后现代条件下的“超现实”(hyperreality)和“超空间”(hyperspace)，而且与后结构主义、后现代主义理论中的某些重要观念具有惊人的吻合之处。美国布朗大学英语和艺术史教授乔治·兰道(George P. Landow)于九十年代初出版的《超文本：当代批评理论和技术的汇合》正是试图在电子技术和当代文化批判理论的比较考察中找寻两者的契合点。根据他的研究，如果说大多数文化批判学者，包括罗朗·巴特、德里达、鲍德里亚等，是在尚未充分意识到电子新媒体巨大潜力的情形下构筑其理论体系的话，那么，新媒体不仅能够帮助理解当代批判理论中的某些重要观念，而且也在很多方面进一步深化了文化批判理论，使其更加周密和成熟。

兰道认为，“超文本”一词出自本世纪六十年代后结构主义者西尔多·尼尔森(Theodor H. Nelson)的笔下，其中心含义是指一种电子文本的形式，同时亦是一种新的信息技术、新的印刷方式。尼尔森在八十年代初出版的《文学机器》中定义“超文本”为“非连贯的写作”，“一种具有分枝并赋予读者以选择性的文本；它的最佳阅读必须发生在互动的荧幕上。”[1] 简而言之，超文本是由块状组成的文本，并以电子技术将其互联，而所谓的“超媒体”(hypermedia)则包含文字文本之外的其他成分，如视

① 西尔多·尼尔森：《文学机器》，第2页。

觉信息、声音、地图、图表以及动感画面等。后结构主义理论家如德里达、罗朗·巴特、尼尔森等关于文学、文化研究范型转换的论述均强调我们必须摈弃建立在中心、等级、线性发展等观念上的思维模式，转而以多元性、联结、网络、互动等观念取代之。罗朗·巴特在《S/Z》中提到的“理想文本”，与后来所称的电脑超文本有惊人的相似性。根据他的构想，理想文本之中存在着许多平行的互动因素，而各因素之间并没有谁超越谁的关系。这一文本由“能指的群星”构成，它没有线性发展所需要的开端与结尾，可以从多重角度切入，并且具有回返性和开放性。像巴特一样，福柯对文本的描述也强调其网络和联结的特征。在《知识考古学》中，福柯指出，书籍的界限从来就不是清晰明了的，因为它存在于与其他文本和语句相互参照的体系之中，是某一互涉网络中的一节。兰道认为，阅读超文本的经验类似于通常阅读学术文章时所遇到的注解。比如说，我们在读一篇关于乔伊斯的《尤里西斯》的论文时，首先是看它的主要论点。如果遇到一个符号注明某处有一脚注或尾注，细心的读者会暂时跳过正文，浏览注解的内容，而该内容又可能会把读者导向从另一文本引用的段落之中，或是另一篇或多篇关于乔伊斯小说的文章。这样，该注解实际上起到的是电子超文本中的联结功能，将读者部分或全部地从正文引开，展示另一崭新的文本空间。尽管阅读传统文本注解时的游离仅具有暂时性，但它却构成了基本的超文本经验，是超文本创制过程的起点。电子超文本实际上是对一般文本的注解功能的放大。它不仅使参照资料更加易于搜寻，而且突显出整个互联领域的重要意义。超文本的阅读者可以根据各自不同的需要寻找不同的参照材料，并以每次都不同的切入角度进入某一特定的电子超文本。在包含超文本的电子信息体系中，关于某

一主题的参照材料的相对完整性或许比论述该主题的单独文件更显重要。

在兰道看来,电子超文本和建立在传统印刷术之上的普通文本之间的区别恰似巴特所称的"可书写文本"(writely texts)与"供阅读文本"(readerly texts)之间的差异。巴特在《S/Z》中论及理想文本时指出,文学作品的目的不再仅仅是讲述一个完整的故事,更重要的是改变读者作为被动"消费者"的地位,将他们变成文本的积极生产者。传统文学机制的特征之一乃是维持并强化文本生产者与文本使用者,亦即作者与读者之间的固有距离,将读者限制在静止和严肃的阅读状态中,不仅不能进入能指的迷宫内享受文本的愉悦,而且除了接受或拒绝文本的可能性外没有任何其他选择。以巴特关于"可书写文本"的描述审视用互联媒体所设计的文本就可以发现,电子超文本允许单个作者或一群作者将文件和其他重要信息联成一体,通过相互关联的一些资料创制不同的进入或退出途径,而读者则可以自由和非线性地浏览经过联结的文本,获得比阅读古典文本更主动的审美经验。坐在电脑屏幕面前的读者可以根据自己的阅读习惯改变字词的大小和显示风格,尽管他或她仍不可能永久性地在所阅读的文本中加上自己的烙印,暂时的改变却并非不可想象。最重要的是,以电子媒介置入电脑网络或光碟的超文本具有相对广袤的开放性,它一方面为读者提供了多重切入文本的角度,另一方面因为其载体的特殊性预设了可供读者解构和重新拼接的机制。

电子超文本同样具有德里达、巴赫金等批评家所提出的"互文性"、"多声性"以及"非中心化"等特征。德里达解构哲学在强调文本开放性的同时,特别注意到各个文本之间的相互联系,并

对传统意义上的文本内外的区别提出了质疑。他对文本的构想，集中在所谓的“分解方法”。也就是说，文本并非由某一相对完整的写作构成，而是一群离散的阅读单位，不仅本身可以被瓦解，而且与文本之外的东西具有千丝万缕的联系。阅读文本的经验恰似品尝食物，是与味觉相关的咀嚼和吞咬，而咀嚼所需要的牙齿则相当于文本中的书引号和括号，将文本外的语境释放出来。在论及电影文本与印刷文本的区别时，德里达使用了“集合”(assemblage) 这个词，用以说明电影语言中的拼接和蒙太奇效果。实际上，他对“集合”概念的认识，同样适用于文字文本。一种类似蒙太奇的印刷文本具有互相交织、互相缠绕的特征，它像一个密织的网络，将不同感觉、不同力量的线索和条缕编织在一起，又随时可以被拆散和分离。与“集合”密切相关的概念是“互文性，”它指向文本和文本之外的更广泛的指涉行为或文化符号的使用，以崭新的文本/话语/文化关系取代传统上作者/作品/读者的三维联系，并将经典意义的文学史演化模式改写成一个带有结构性或共生性的文学符号体系。这一文本战略变化所带来的最显著的效果乃是将文学文本从心理、社会以及历史决定论中解放出来，使其成为一开放的、具有无限关系性的符号的集合。兰道认为，电子超文本从本质上说正是德里达“互文性”观念的最佳体现。进一步说，超文本比一般以纸张装订的文本更富有互文性。某一以超文本呈现在电脑屏幕上的小说，不仅可以联结该小说所提及的材料，而且能够将读者导向小说作者的其他作品及其评论，甚至加入文字以外的声像资料，并允许读者根据其对文本的理解将其他相关的指涉行为结合进关于该文本的互联网络中。阅读经验表明，超文本对文本外资料的引入并不会将读者的注意力从单一文本中扯开。相反，它有助于读者以更积极的

态度进入文本,在联系、比较以及互相影响的网络体系中更清晰地介入到文本之中,并进一步验证后结构主义批评家关于理想文本的论述。同样,超文本的阅读经验亦使人联想到巴赫金所提出的"众声喧哗"。巴赫金描绘的理想小说,是一部具有对话性、多声性以及多重噪音的作品。它不是由某种单一的意识形态体系构成,或以某一支配的意识系统将其他相异成分纳入其轨道,而是一种在多重并彼此独立的意识体系相互作用下所产生的多元整体。超文本的"众声喧哗",表现在它不允许有一个独裁性质的单一噪音,总是持续不断地处于焦点的游离和重新生成以及切入途径的转变之中。与"互文性"和"众声喧哗"相仿佛的是超文本的"非中心化"现象。德里达在《人文科学话语中的结构、符号与游戏》中认为,非中心化在当代知识转型中扮演了十分重要的角色。比如,人类文化学的诞生只有在欧洲文化及其形而上传统"错位"之后才有可能。尽管他并不认为知识和意识形态中心的存在不必然带有负面性,但中心对他来说不是既成现实,而是一种功能。也就是说,中心应该被看成是某种正在生成的过程,其中各种话语之间纷争不断,从而导致中心的延滞和虚无。在文本的网络和互联体系中漫游的读者会注意到,对超文本的研探似乎总能发现它的中心永远处于变化状态。换句话说,超文本提供的是一种无限的可不断中心化的体系,它的暂时焦点实际上掌握在阅读者手上。更进一步,超文本很可能可以用"无中心"来形容,因为浏览者完全能够凭借自己的兴趣和知识结构对超文本的组织原则进行个人化,从而确定自己的进入角度和中心。由于超文本既可以被不断非中心化,又可以被持续再中心化,阅读者不再是被捆缚在任何特别的组织和等级原则中的受动对象,而成为具有主动性的文本中心和切入途径的创制者。

概而言之，以电子科技发展为依托诞生的超文本，不仅提醒我们重新审视传统意义上的文本、作者、读者概念，而且是对叙述本身的重新定义。如果说以古藤堡圣经为基础建立起来的现代印刷科技是对以手稿和抄写本为主的信息传播的革命，那么，电子媒体和文本的诞生则是对印刷科技的又一次具有历史意义的变革。现代学术、文学、批评、出版等所仰赖的乃是能够对某一文本进行大量复制的印刷科技。无论是巴特的“可书写文本”还是巴赫金的“多噪音”文本，其基本特征仍是可触摸的、对千百读者来说面目相同的装订书册。与此相对照，在新一轮媒体革命中出现的超文本实际上并不生产类似印刷书籍那样的可触摸的实物。电脑、电子科技与人文学科结合所产生的是“虚拟文本”、“虚拟作者”、“虚拟时空”以及“虚拟读者”。传统印刷术所生产的文本在传播方面至少具有两方面的局限。一是信息获取的难度。对那些急于获得某方面的信息而书籍藏有量又有限的人来说，一个收藏量丰富、在家庭或工作场所之外的图书馆是唯一的选择。二是根据线性发展和等级规则安排的文本或许并不能满足信息搜寻者的特殊需求。以代码置入网络或光碟的超文本，不仅具有便于随时进入、随时索取的功能，而且能够根据信息需求者的不同要求迅速显示所索取的资料。信息科技的数码化带来的是灵活性和易得性。电子超文本存在于电脑记忆、数码光盘和下载取得的碟片之中。在读者眼前出现的某一虚拟文本，因为操作系统和应用软体的不同，既不可能以相同的面貌显示出来，又不带有传统书籍的可触摸性。根据兰道的看法，电子超文本带来的最重要变革乃是信息的“民主化”，包括开放性、共享性以及文本中等级制度（如主要内容与注解的区别等）的削弱乃至消失等。

兰道对电子超文本和文学、文化批评理论之间关系的讨论

显然对科技发展所带来的文化变化持乐观态度。在他看来,那种认为超文本的诞生会威胁到知识传授以及文本权威的人实际上重复了历史的错误。当印刷书籍初次在欧洲出现时,很多大学教授们担忧知识的大量生产不仅会削弱他们的地位,而且会造就一批不受学院控制的异端分子。晚至十八世纪,欧洲大学中的本科学生仍然被限制每周只有几个小时的图书馆时间。同样,超文本的出现在更大程度上拓展了信息和知识的接受范围,极大地改变了阅读与写作、教师与学生、此地与彼地、权利与个体以及意识形态宣传和反抗霸权力量之间的关系。这一对既成秩序的挑战当然会受到某些保守力量的非难。兰道认为,正如詹姆逊(Fredric Jameson)在《政治无意识》中所指出的,任何问题归根结蒂都具有政治性,超文本也不例外。技术的进步和发展总是在强化某一部分人权利的同时,削弱另一些人的占有权。信息技术的电子化和数码化赋予那些能够及时掌握该技术,并能有效使用和进入其中的人以权威地位。这样,问题的关键不再是超文本是否会取代传统文本的地位,而是电子新媒体究竟将赋予哪一方面的群体以权利。随电子科技发展而诞生的超文本带给传统文本最大的冲击恐怕是对阅读者权利的空前肯定。换句话说,电子超文本带来的是个人权利的增长和个人自由度的强化:"从写作到超文本的信息技术史显示了权力不断民主化与分散化的过程";"印刷技术与文化史同样显示,如果超文本在文化上占据支配地位,那么它将使大量的人(解放出来),或是从事新的工作,或是更加容易地继续旧的东西。更进一步,正如(欧洲)文明向印刷文化转型时所经历的那样,信息领域的变革或许会创造出大量的新文本……以回答学院外阅读者的要求。这些阅读者长期以来不仅被自称为懂得他们真正需求的文化精英们排斥在文化

之外，而且一直是被讥嘲的对象，(尽管)他们构成了真正的意义上的‘人民’”[1]。

兰道对超文本的描述及其前景的预测也许过于乐观。二十多年来通讯和信息科技的发展确实极大地改变了人们对自我、现实以及与他人关系的认识，颠覆了西方文明中许多理论假设和思维方式。但科技发展和超文本的诞生并不必然允诺问题的终结。与许多现象一样，科技与超文本同样具有两面性，它们可以强化某些力量，但也可以弱化人们对很多问题的认识。比如说，电子虚拟空间的诞生或许极大地满足了人们对信息共享、信息共创的需求，使他们得以在不受时空制约的条件下自由驰骋。但这种自由的取得并非没有代价。对虚拟空间的沉迷也许会使人们忘却活生生的现实，分散人们对真实社会矛盾的注意力。虚拟空间和电子超文本往往编织的是一个无性别、种族和阶级的差异的美丽神话，而可以触摸的物质世界却指向性别差异、种族歧视以及阶级纷争。一如传统权力机构中的统治与被统治的关系，虚拟空间和电子超文本中同样存在控制和审查机制，并没有绝对的自由使用和自由遨游。更重要的是，将电子超文本与战后资本主义世界兴盛的文明现象(如电视、高速公路和购物中心等)放在一起考察，就会发现它们具有一个共同的特征，即构筑一系列“非空间”的空间，将某种虚构小说的效果烙印在主体意识中，使之产生游离于此在之外的精神恍然。纵横发达的高速公路解构了传统意义的都市概念，飞速运行的车流将人们从此空间送到彼空间，却不发生真正意义上的空间、人际接触。购物中心以封闭的建筑、自成一体的结构与外部世界完全隔绝，游离出

---

① 兰道：《超文本：当代批评理论与技术的汇合》，第174、190页。

具体的时间和空间,形成类似中世纪古城堡般的魔幻现象。置身其间的消费者,利用资本主义体制提供的丰富商品,企图重新找回后都市时代业已失落的社群感。电视媒体二十四小时不断播放的"声像流",披着直接面向观众说话的伪装,单方面霸道地吞食观众的此时此在,代之以超现实的、与观众具体情境毫不相关的时空话语。同样,电子超文本以及与之密切关联的虚拟空间、虚拟实境等也具有瓦解主体意识、淡化人际联系、分散矛盾焦点的潜在危险。只有在充分意识到电子超文本这一负面效应的基础上,新媒体才能真正为具有批判意识的知识分子和积极介入现实的接受者带来前所未有的曙光。

第三十三章　后现代语境中的美学和文化理论

“后现代”或“后现代主义”一词首次出现于什么年代？这是一个看法不一的问题，至少在十九世纪七十年代英国艺术家查普曼（John Watkins Chapman）就曾使用过“后现代主义”，在1917年帕维茨（Rudolf Pannwitz）也曾使用过它。有些研究者还倾向于将“后印象派”（十九世纪八十年代）和“后工业”（1914—1922）的提法，看成是“后现代”的开端。有些研究者则倾向于将“后现代”与发端于四十至五十年代的美国、1958年之后的法国的后工业社会、消费社会、媒体社会、晚期资本主义或跨国资本主义联系在一起，认为六十年代是“后现代”一个重要的过渡期，并认为后现代主义强化、再现或再生产了消费资本主义的内在逻辑。至于后现代或后现代主义的意义的界定，更是一件吃力不讨好的工作，由于后现代是一个松散的甚至歧义丛生的思潮，因此任何界定工作都难免有简单化之嫌。

如果撇开“后现代”概念的定义及其具体历史发展过程，不难发现后现代的思想价值是在质疑现代性方案的基础上产生的，这也就不难理解后现代理论与其思想对立面为什么总是抓住启蒙理性问题不放，从知识谱系来看，后现代与其批判者都不

得不从康德思考过的问题开始他们的思想之旅。

1784 年 11 月的德国《柏林月刊》上发表了康德对"什么是启蒙"这一问题的回答,康德把启蒙描述为一个特定的时刻,即人类运用自己的理性而不臣服于任何权威的时刻。因此启蒙是一组政治的、经济的和文化的事件,而批判则是这个历史过程必须具备的因素,因为批判的作用是规定理性运用的合法性条件,其目的是决定什么是可知的,什么是必须做的,什么是可以期望的。

福柯在《什么是启蒙》中顺着康德的思路展开论述,具体表述了他对于启蒙、理性和人道主义的看法,福柯的立场在某种意义上可以被理解为后现代思潮的精神宣言。福柯认为对启蒙的坚持,就意味着必须把启蒙理解为一种态度、一种气质、一种哲学的生活,在这种生活中,关于我们是什么的批判,同时是对我们背负的限度的历史分析,并伴随着超越它们的可能性的实验。福柯在剖析康德对理性的论述时指出,康德实际上区别了理性的私人的和公共的运用。所谓理性的私人运用,是指理性并不能指导我们从现实关系中获得自由,作为社会机器中的齿轮,此时理性必须臣属于可见的特殊目的,不可能有任何自由运用。理性只是我们在内心深处获得自由的方式,是为理性的理性。按照福柯的解读,康德正是通过这种妥协的表述,将理性与启蒙连结起来,康德认为理性的普遍的、自由的和公共运用相互重叠的时刻,启蒙就存在了。显然,主体在理性的运用中处于一个双重的位置。应该说,理性是历史性的产物,理性的条件是被历史性决定的,存在着理性的历史,但这并不意味着理性可以降格为它的历史。

对于什么是启蒙的看法和立场,是后现代思潮与其对立面

相区分的关键之所在，哈贝马斯与后现代思想家的分歧和冲突也是从这里开始的。我们也许有必要着重分析一下哈贝马斯与福柯的交锋。

福柯在引进权力的同时分析了知识以及非推论性（nondiscursive）实践的各种形式的系统，他宣称权力事实上既生产知识又生产实践。哈贝马斯在承认权力的同时，坚持认为权力应当由一个能够在合法使用权力与非法使用权力之间作出规范性区分的批判理论来调合。为了作出这样的区分，哈贝马斯引进了交往行为理论。在这个理论中，话语的理想化的前提通过"话语的伦理学"(discourse ethics）得到了认同和证明。福柯向这一先决前提的存在提出了挑战，而哈贝马斯则试图赋予这些前提以普遍性。问题的关键在于两人在处理批判与权力的哲学话语时采取的立场根本不同。福柯将权力与批判联结起来，认为权力本身就是推论性的，而批判只是与权力相关的众多推论实践中的一种。哈贝马斯则认为这样一来权力无疑会削弱理性的基础和批判的实践效用，因此，他认为哲学话语应该分离批判与权力，而批判的作用是使权力搁置起来，然后来证明在伦理的、政治的和社会的理论中被从实用主义角度预先假定的普遍规范是否合理。这无疑承认了话语和权力都是自主性的领域，而这正是福柯要否定的东西。福柯认为不存在一种不受权力影响（power-free）的话语，也不可能用这样一种话语来推行批判。

哈贝马斯认为由启蒙运动开创的批判的普遍性应得到保存，而福柯则认为必须保存的是对启蒙运动这个事件及其意义的提问，因而他把批判性思考界定为对被认为是普遍的和必要的东西的提问："我的目标之一是向人们表明，许多他们认为是普遍的、是他们风景的一个组成部分的事情，实际上是一些非常

确切的历史性变革的结果。我所有的分析都是为了反对关于人类存在着普遍的、必要性的想法。"也就是说,普遍性,像主观性和理性一样,必须从界定启蒙运动的特性、即历史性这一角度来理解;事实上,对福柯而言,普遍性的历史性就是主观性和理性的历史性的后果。在这个语境中批判的主要任务之一是对被指称的普遍性的调查,这牵涉到把它们与历史性的其他形式联系起来的问题。例如,当福柯批判人道主义时,他认为不能将启蒙与人道主义混为一谈,启蒙是一个事件,人道主义是一个主题,人道主义总是与价值判断连结在一起,两者都不能被理解为非历史性的。福柯并没有拒斥人道主义的所有原则,他只是认为人道主义的主题本身过于柔软,过于纷杂,过于前后矛盾以致不能作为反思的轴心,启蒙与人道主义非但不是处于一种同一的状态,相反是处于一种紧张的状态。福柯认为如果把问题简单化为"支持启蒙或者反对启蒙"、"支持人道主义或者反对人道主义",无疑是一种智性的敲诈,我们必须拒绝可能用一种简单化的和权威选择的形式来表述自己的一切事情。我们必须从将人道主义主题和启蒙的问题糅合在一起的历史的和道德的混乱观念中逃离出来,并分析两者在历史过程中的复杂关系。福柯同时又对人道主义的普遍性要求提出了挑战:"关于人道主义我所担心的是它作为一种普遍的模式向任何种类的自由展现了我们伦理学的某种形式。我认为在我们的将来存在着比我们能在人道主义中所想象的更多的秘密、更多的可能的自由和更多的创造性。"因此,迈克尔·凯利(Michael Kelly)认为当福柯在一组推论的实践与权力的关系中追溯人道主义的历史起源时,福柯的目的是要理解人道主义的现时形式是如何成为今天这种样子的,这反过来又使我们能够探讨未来的选择形式。福柯的这些方法

同哈贝马斯重新追溯现代性哲学话语道路的起点的方法极其相似。这不是相对主义，而是历史性论辩和批判。

那么，福柯为什么又总是向普遍性挑战呢？根据德鲁兹的看法，理由是因为普遍性也是历史性的，因而不能解释任何东西，事实上它们本身就需要解释。他认为在社会体制中，普遍性（例如自由）没有其他的意义，无非是使对一种不断变化的估计成为可能，它们表明了一种历史性过程。关于普遍性，福柯所要具体地拒斥的仅仅只是传统地赋予它们的那种非历史性，而他则承认以德鲁兹方式解释为历史中的变量的普遍性，这意味着他挑战的是普遍性的必要性，而不是普遍性本身。福柯把普遍性理解为变量，并不意味着他像哈贝马斯所驳斥的那样因此就陷入了相对主义的某种形式，即认为知识和理性的所有形式都是等同的，因为它们同等地从属于权力关系。

对于普遍性的坚持和拒斥，的确是哈贝马斯与后现代思想家发生冲突的焦点，德里达对普遍性和确定性的颠覆是最激进的，虽然哈贝马斯与德里达都共享了奥斯丁"言语行为"理论的成果，但理论取向却大相径庭。

但是，强调哈贝马斯与后现代思想家之间的冲突，并不意味着忽视后现代思想家之间的差异。事实上，后现代思想家们思路各异，而且时有交锋，比如利奥塔在批评德里达时，援引他批评康德的话："批判美学在使形而上学衰退的同时，开放了通向本体论的道路。"他认为德里达有陷于"不在场"的本体论的危险。利奥塔认为"不在场"的概念本身是由德里达本人所构造的，德里达认为任何存在都可能是不在场的，因而不在场比存在本身具有更强的适用性。但利奥塔认为"不在场"这一概念有流于简单之嫌，因为至少"存在的不在场"是在场的，存在本身是在不在

场中显现的,如果它是不在场的,那么它也就是在场的。其实,德里达与利奥塔之间的差异更多地表现在对差异概念的界定上,德里达把差异运用于所有风格、所有话语和所有联系上,并通过对所有的事物作出区别来显示所有联系和话语的差异。德里达因此而遭受了陷于怀疑论的指责,利奥塔认为这种指责是没有根据的,而且怀疑论并不一定是错误的同义词,但他又强调可以很好地证明这种指责的合理性。在利奥塔看来,差异概念主要是建立在时间概念上的,而后者则来自康德《纯粹理性批判》的先验演绎,并为海德格尔所发展。毫无疑问,这个时间概念是一切图式的图式,也就是给定的所有内在综合的形式。这种给定的内在综合形式在《纯粹理性批判》中被详细地阐述过,这种形式从属于某种真假攸关的语言游戏。如果我们考察一下第二个《批判》中的时间性问题,也就是伦理学的时间性,马上就会碰到另一类困难,因为它们涉及的是义务的时间。但在第三个《批判》中,对那些适用于审美感受力和趣味的综合所作出的细致考察,明显地得出这样的结论,即这里的时间性也是与第一个《批判》完全不同的,这并不是自我与其本身的不同,与其说第一个《批判》所考察的时间综合似乎是悬而未决的,还不如把它归于这样的事实,即在审美判断中,这种综合可以既不是认识的,也不是再现的。鉴赏本身是在一种最初始和最低限度的方式中被理解的,所以,人们便被引导去构想一种审美的时间性,这种时间性完全不属于差异的等级,它遵从的不是第一个《批判》所涉及的东西,而是一种似乎悬置或阻断的时间状态,这种状态简言之就是差异本身的一种"中断"。

利奥塔认为在审美时间中重要的东西是可以被称为"在场"的东西,"在场"并不是指"目前",也不是指"什么存在",而是说

在“在场”中，对进入形式的给定的材料所做的初始综合活动是悬置的，在“强烈”的审美瞬间，很可能思想与材料是处在一种非间接的关系中的，甚至没有最基本的综合活动。德里达显然不会同意这种有形而上学之嫌的论述，但利奥塔则认为德里达过分迷恋于维护思想活动的统一性，因而“开放了通向本体论的道路”，而布尔迪厄在《区分：趣味判断的社会批判》中则从另一角度探讨了康德的审美判断与学术场之间的关系。

尽管后现代思想家内部的意见并不统一，尽管哈贝马斯与他们的冲突那样显眼，但正如迈克尔·凯利所说，他们仍然具有根本性的一致之处，那就是他们都拒斥康德的批判范式，这一批判范式是建立在先验的、自我建构的（理论的和实践的）主体这样的概念基础上的，这一概念在胡塞尔等现象学家手中得到了延续，又被萨特等马克思主义者以历史哲学的形式接收过来。但是，拒斥这一批判范式恰恰是二十世纪后期区分哲学家的一大标志，也就是说，现代自然科学和人文科学必须分别证明其真理性和公正性，因为它们不可能再依靠宗教、形而上学或任何其他传统的、规范性的基础。因而批判是这些科学的哲学组成部分，它将提供这样的证明，同时批判又必须证明自身的准则，譬如，伦理学如何能合法地运用一条非普遍性原则来决定哪些伦理准则是有效的，而却又不去证明那条非普遍性原则呢？换句话说，这一困境是由于知识与批判在丧失了外在的参照性后，只能自我参照才形成的。凯利认为正是这个自我参照（self-reference）的批判何以可能的问题，使当代哲学家陷入了一个潜在的陷阱，他们在共同抛弃了康德的批判范式后，并没有认同另一个取而代之的批判范式，这无疑削弱了有关现代性的哲学话语的基础，因为正是这种仍未被认同的批判范式，支撑了当代哲学中的身

分意识和批判性的反思。其实,在知识只能自我参照的情况下,如何开展批判,是一个摆在所有人文科学工作者面前的艰巨而又难以回避的问题。

最后,需要说明的是,本章的重点将不是系统地阐述作为一种学术流派或艺术思潮的后现代主义,因此在大多数场合,笔者宁愿使用"后现代语境"或"后现代"的概念,而不是"后现代主义",这一思路同时也决定了本章的探讨范围将明显地越出单纯的"后现代主义"领域,这一思路同样决定了本章各小节的具体布局:利奥塔和鲍得里亚作为后现代的核心人物,本章将有专节进行评述;凡蒂莫虽然坚持后现代的理论立场,但与他的法国同行相比,他却"令人奇怪"地探讨了诸如真理、存在等理应被后现代抛弃的宏大叙事;布尔迪厄无疑分享了后现代的理论资源,而且在具体问题的分析上他有时甚至大量地直接引用后现代的概念,但是,也许是学科或学术兴趣的缘故,布尔迪厄一般并不被认为是后现代主义的核心代表人物;同样是社会学家的鲍曼更是远离传统意义上的后现代阵营;但是,他们对于美学或艺术、文化理论问题的思考,的确是在后现代语境中展开的,他们同时也对后现代思想作出过深刻的分析。在这一章中,有点突兀的也许是有关朱迪思·巴特勒的讨论,女性主义或者性别政治一直是后现代主义的一个核心组成部分,朱迪思·巴特勒虽然没有直接对艺术和美学问题发表过什么看法,但鉴于她在后现代性别政治理论方面的突出地位,仍将其有关部分列为专门的一节,同时这也是为了弥补由于篇幅所限第三十一章没有展开讨论女性主义问题的缺憾。另外,由于福柯和德里达在其他章节已有专门论述,在本章中将不再单独讨论。

第一节　后现代和左翼政治

后现代主义思想家利奥塔在1968年“五月风暴”三十周年的纪念日到来前夕辞别了这个世界，“五月风暴”对于利奥塔和他的思想，对于后现代理论，对于整个世界来说，都是影响深远而且令人难忘的。尽管在形成后现代主义思潮过程里举足轻重的思想家中，只有利奥塔坦认自己是“后现代主义者”，但所有那些人，甚至是后现代主义最积极的批判者哈贝马斯，也无法否认“五月风暴”在他们心路历程中烙下的深深的印迹。尽管随着时间的流逝，这个纪念日的意义正越来越模糊，越来越闪烁不定，但是，不管对于“后现代”的界定如何歧义纷呈，至少有一点是确凿无疑的：“五月风暴”不仅为“后现代主义”提供了精神资源和实践动力，而且也充当了“后现代主义”理论家们的思想熔炉。

“五月风暴”是法国历史上的一个传奇时刻，在那一时刻，妇女得到了解放，性行为变得空前自由、随便，工人的工作环境变得更符合人性；正是在那一时刻，利奥塔和他那些不肯屈就于“后现代”名下的同事们决定不再紧随他们前辈的足迹，不再卷入同样日复一日的“学院政治”体制之中。作为同一代知识分子，哈贝马斯、福柯、鲍得里亚、德里达、利奥塔、布尔迪厄、凡蒂莫等当代思想大师，都分享了与“五月风暴”相随共生的社会思想资源。布尔迪厄在《学术人》的英文版前言中曾分析过他们这一代法国知识分子的特殊性，他认为福柯、德里达等人，也包括他自己，都一直处于一个非常奇异的位置，正是这个位置使得那些原本非做不可的俗事变成了出于知识分子良知才不得不为的事。

在正常情况下,他们这一代人原本将注定要在学术体制内凭借他们学术上的成功进行简单的再生产,而学术上的成功无疑会把他们领到体制内的统治地位。然而,他们这一代人却偏偏经历了学校的体制就在他们脚下崩溃的体验,在1968年的"五月风暴"中他们看到并经历了这一传统的统治地位的塌陷,因而都被引向了反体制的道路,这一反叛的根源存在于他们与作为一种体制的大学的关系之中。这一反叛的姿态通常是被作为一个自由降临的、自由决定的选择来体验的,甚至被作为多少有点"英雄气概"的决裂来体验的。但布尔迪厄却认为这一反叛姿态其实是被社会历史决定的,正是他们所处的奇异位置,使得这一代人的集体命运变成了一个可以作出选择的选择性。

费里和雷诺在其合著的《六十年代的法国哲学》一书中断言:"我们如今看作'一代哲学家'中最典型、最基本的作品,事实上几乎都与1968年的五月风暴是同时期的,不是刚好发表在五月风暴之前,就是紧接其后。"福柯继1961年发表了《疯狂与文明》之后,1966年发表了《事物的秩序》,1969年发表了《知识考古学》。阿尔都塞1965年发表了《保卫马克思》和《阅读〈资本论〉》第一卷,1966年发表了演讲《列宁与哲学》和《黑格尔之前的马克思》。德里达1967年发表了《论文字学》、《文字与差异》、《声音与现象》,1968年10月德里达在纽约的一次会议上宣读了《人的终结》时,特意解释了"五月风暴"为他的这一演讲所带来的"历史性的和政治性的视野",他一再提到这一作品是在1968年4月打印出来的,而当时"巴黎的大学正受到秩序化的力量的入侵,随后在你们所熟悉的风暴中又被学生重新占领"。拉康1966年出版了《著作集》,将1937年至1966年的许多重要论文都收集在这本书中,他在这一时期的讨论会中所作的口

头报告，也被认为是他长达二十年的讨论会生涯中最伟大的成果。布尔迪厄和巴塞隆合著的《继承者：学生与文化》发表于1964年，他们在1970年又发表了《教育、社会和文化中的再生产》。德鲁兹最早偏离哲学史领域的作品，也发表在"五月风暴"的余波中，如1969年的《差异与重复》、《意义的逻辑》。

这些作品的发表，在时间上如此集中的确令人震惊，它们刚好在"五月风暴"之前的那几年甚至那几个月出版了。费里和雷诺认为："影响'五月风暴'进程的哲学被创造出来了，这种哲学也许对事件进程不具有太直接的关系，但却具有揭示性的关系，这些作品的发表与五月风暴也许都属于相同的文化现象，也许它们就像征兆，事实上以不同的方式建构了那种文化现象。"从这一角度看，后现代主义最集中地体现了"五月风暴"与哲学思潮之间最富意味的联系，我们也许可以说，后现代主义思潮正是在语言和现实的夹缝中生成的。

"五月风暴"作为一场自发的社会运动，既无政治目的，又无统一组织，更无战略选择。因此，阿兰·图海纳认为"五月风暴"揭示了太多的矛盾，而没有解决其中任何一个。在莫兰眼里这是一场试图超越资产阶级文明的"面目不清的革命"，而雷蒙·阿隆则认为这出巨型"心理剧"表演的只不过是戴高乐主义的消亡和复活。但是，这一场不算革命的革命却使法国的学校、家庭、夫妻关系等都发生了革命性的变化。更重要的是，"五月风暴"并不是法国的孤立现象，法国《新观察家》周刊主编吉达在"五月风暴"三十周年纪念特刊中认为，"五月风暴"具有世界性的意义："1968年是墨西哥大学生大示威的一年，这一学生运动成了拉丁美洲各国对美国关系重新定位的一个深刻运动的先兆，同时在波兰、捷克、布拉格等共产主义阵营内部也出现了变革之风。

正是在1968年,美国承认越南战争的失败。因而1968年实际上意味着世界战后秩序走向崩溃的转折,而这一转折不仅是政治意义的,也是社会与道德意义上的。"法国社会学家杜兰则进一步将"五月风暴"称为"文化解放",认为它将由社会、经济问题引起的政治革命转移到了文化问题、种族问题、性、妇女问题等领域。但是,在布努艾尔的眼里,"五月风暴"在文化上产生的影响仍然不足以掩饰它的失败,他哀叹道:"'五月风暴'就像超现实主义运动一样,在所有次要方面获得了胜利,但在所有主要的方面都失败了。"詹姆逊则干脆认为,那些曾经拥有过的自由感和可能性就六十年代的过程来看是瞬息间的客观事实,但是现在重看它们就不过是历史的幻觉了。而法国思想界后起之秀李波维斯基则在《新观察家》"五月风暴"三十周年纪念特刊上撰文坚称:即便事隔三十年,这仍然是一场有意义的革命,"这既是最后一次十九世纪的社会革命,又是后工业时代的第一次文化革命"。作为前者,它继承了以意识形态为指导的革命模式,作为后者,它是一次没有政纲的革命,它反对一切现存秩序,但又不提出任何明确的建议,因此它是一次为了当下的革命,它不呼唤将来的到来,它也就无须牺牲和殉难。李波维斯基的分析突现了"五月风暴"政治话语与文化话语相互分裂的两重性,正是这种两重性导致了"五月风暴"的精神分裂症:政治上强烈的意识形态化和生活上享乐主义化。在这个意义上李波维斯基认为,"五月风暴"作为社会革命是失败的,但作为文化革命则是成功的。

不管人们对于"五月风暴"如何评说,"五月风暴"在思想史上的意义肯定是难以估量和忽略的,福柯就曾在1977年的一次访谈中正面论述过"五月风暴"的意义及其影响。当时法国知识分子"左翼是以巨大的沉默",来回应他在《疯狂与文明》中对

知识与权力的联系所作的解释，福柯承认不管这种冷漠是假装的还是真实的，也许都与他早期作品的局限性有关。“尽管存在着马克思主义传统和法国共产党，但是直到 1968 年知识与权力的问题才呈现出我从未怀疑过的尖锐的政治意义，同时也揭示出我早期作品是多么的胆怯。”对福柯来说，“五月风暴”作为法国哲学的自我揭示者，肯定和激励了他对自己所探讨的问题的选择。他自己也说，“如果没有那些年的政治性开端，我也许不会有勇气捡起这些问题的线索，并沿着惩罚、监狱和戒规的方向继续我的探索”。阿尔都塞出于明显的政治原因，不可能像福柯那样对这场风暴的左翼力量展示同样的热情，但他也时常表现出对“五月风暴”的知识分子同情心，他认为不能简单地把这场运动看作是受资产阶级意识形态的控制，应该看到它“前所未有的新意和真实性”。

在《事物的秩序》一书的末尾，福柯宣称：随着语言的存在越来越明亮地照耀我们的地平线，人终将逐渐消亡，“人的面孔终将沉入海边沙地之中”。德里达同样也认为语言是一种不能归在“人”的概念下的现象，德里达与约翰·塞尔、戴维森等人的针锋相对之处就在于：我们不能把语言简单地看作是人类用符号和声音达到某些目的的东西。显然，语言的位置将会取代原先被“人”所占据的位置，是德里达和福柯的共识，这与海德格尔的早期看法也是一致的。罗蒂富有见地地指出：海德格尔、德里达、福柯三个人都暗示，对语言“超越人“这个事实的认识将提供新的社会—政治的可能性。

海德格尔在《关于人道主义的通信》中认为，“人道主义”是对穷途末路的形而上学的最后挣扎的最好称呼，它把语言看作是人类手中的工具并服从我们的意志。德里达在《人的终结》一

文中剖析了海德格尔的这一文本,虽然他同意海德格尔对"改变现状"的必要性的论述,但他认为海德格尔走出"人"的方式不会有用,问题的关键是需要一种"风格"的改变,这种风格能"同时说几种语言,产生几种文本"[1]。德里达坚持的是,必须在有效地排除"人道主义形而上学的阴影"的前提下,质询人道主义问题。

因此,费里和雷诺认为"反人道主义"的说法是对六十年代法国哲学的最好总结。福柯在《事物的秩序》中宣布了"人"的死亡,拉康则肯定了心理分析的反人道主义本质,因为弗洛伊德的发现表明了:人的真正的中心已不再是整个人道主义传统所定位的那个中心。利奥塔也强调当代哲学理应冒险超越人类学与人道主义的局限。他们都坚信:主体的自由意志只不过是一种幻觉。当然,与"五月风暴"紧密关联的六十年代法国哲学与人道主义的对立,决不意味着它有意为非人道的现象或观念辩护。相反,恰恰是因为现代人道主义所招致的灾难性后果(它正是针对人自身的),它才会成为后现代主义的敌人。现代哲学的人道主义虽然表面上以人类尊严的解放者和保护者自居,但它唯一成功做到的恰恰是成为其反面,即压抑的同谋(如果不是起因的话)。福柯在《疯狂与文明》中剖析过现代人道主义的这一复杂性,他认为启蒙尽管有明显的解放性的意图,但是现代理性的诞生仍然被解释成:从某种普遍性的标准出发,外在性地强加于事物之上的一种否定性的、驱逐性的、歪曲性的力量。德里达则认为现代理性在诞生时就必定隐藏着"暴力",它必定会拒斥从内部威胁它的一切,不管这些威胁来自本体论方面还是性别差异

① 德里达:《哲学的边缘》,第111页。

方面(逻各斯中心主义或男性生殖器中心主义),可以说,后现代主义思潮,使对人道主义的形而上学根基的质询成为了思想界关注的焦点。

但是,为什么同属一代人,同样深受"五月风暴"的影响,哈贝马斯会走向与福柯、德里达、利奥塔、鲍得里亚、凡蒂莫、布尔迪厄等人截然不同的思想之路,并进而成为后现代思想最有力的批判者?这在当代西方人文科学的发展中,的确是一个十分重要而有趣的问题。哈贝马斯显然也从"五月风暴"中看到了体制的非自然的、人工的特征,因而合法性问题引起了这一代思想家的共同关注,而在现代性抑或后现代性的社会历史条件下,如何使批判成为可能,则成为了他们都必须回答的共同问题。但是他们的答案是截然相反的,哈贝马斯与后现代思想家的分歧和冲突也是从这里开始的。不知道我们是否有理由推断正是"五月风暴"内在的歧义性,允许思想家们从不同的言路提供各自的现代性或后现代性方案?

哈贝马斯从维护现代性的立场出发,认为由启蒙运动开创的批判的普遍性应该得到保存,福柯则针锋相对地指出普遍性本身也是历史性的,因而不能解释任何东西,事实上它们本身反倒需要解释。哈贝马斯抨击了德里达、利奥塔对现代性的颠覆,认为他们背弃了启蒙运动的积极方面,从而陷于非理性主义。利奥塔则认为这样的抨击带有一种将理性简单化和绝对化的倾向,利奥塔认为不存在单一的理性,只存在多种多样的理性,不存在一个巨大而唯一的理性,只存在多元的理性,忽视这一点恰恰是十九世纪以来德国思想中理性唯心主义的显著特征。布尔迪厄认为应该警惕这种认识论中心主义,这种"中心主义"之所以会大行其道,是因为分析者把自己放到了外在于对象的位置

上,他好像是从远处、从高处来考察一切事物的,而且这类分析者同时也把这种忽略一切、目空一切的观念贯注到了他对客体的感知之中。

可以说,后现代思想家在拒斥现代性的普遍性要求时保持了一致的立场,但是,凡蒂莫由于与哈贝马斯一样,深受德国传统的影响,因此与他的法国同行们截然不同,他并没有因为后现代主义对宏大叙事的颠覆而将真理、理性、意义等重大理论问题排除出自己的理论视野,相反,他试图在后现代主义的理论背景下重新思考同行们避之唯恐不及的这一系列理论问题。而布尔迪厄则不像其他人那样激进,他反对哈贝马斯式的普遍性规范,他主张以一种坚定的历史决定论的方式探讨理性问题,他从不关注"普遍性的兴趣"存在与否的问题,他关注的是谁对普遍性感兴趣?对某些行动者来说,如果对普遍性感兴趣,必须达到的社会条件是什么?他关注的是某些场合是如何创造出来的,在其中行动者如何为了满足他们独特的兴趣,而尽力创造某种普遍性?这些场合又是如何被创造出来的,为什么在其中行动者感到他必须以普遍性的保卫者自居?布尔迪厄只承认在某些场合,在某一时刻存在着对普遍性感兴趣的行动者。同时他也认为理性是历史性的产物,理性的条件是被历史性地决定的。存在着理性的历史,但这并不意味着理性可以降格为它的历史,而是意味着使真理的产生成为可能的那种交流形式的出现,存在着历史条件。

显然,后现代思潮内部的思想成分也是十分复杂的,而且有时甚至相互冲突,那么这种分歧是否会影响他们采取某种统一的政治立场呢?甚至有人质疑后现代思潮是否一定隶属于左翼政治思想阵营。波林·罗斯诺认为:"证明后现代主义是一种政治现象是一件轻而易举的事情,但是要令人信服地证明后现代主义本质

上是左翼还是右翼却是件困难重重的事情。"[1]由于对后现代思想产生过重要影响的海德格尔以及解构主义思潮代表人物德曼，都曾经积极地拥护过纳粹，都曾故意隐瞒或者否认他们与纳粹有牵连的情况，使得这种质疑有了更为充分的根据。波林·罗斯诺发问道：后现代主义本身是否内在地倾向于右翼呢？也许后现代思潮与孕育它的"五月风暴"一样，由于其内在的分歧性和精神分裂式的表述方式，有可能既允许人们从左翼的角度来阐释，也允许人们从右翼的角度加以发挥，特别是当我们考察那些 1968 年的学生领袖们三十年后的所作所为时，我们不由得会对"五月风暴"及其孕育的后现代思潮的内在一致性产生怀疑。

如今三十年过去了，1968 年的愤怒青年成长起来了，他们有了工作，有了很好的职业生涯，买了股票，成了他们一度想要破坏的体制的组成部分。当年焚烧汽车的青年如今驾着豪华汽车聚集在巴黎某个酒吧，用回忆的狂欢来庆祝"五月风暴"三十周年纪念日。以前的学生会领袖雅克·索瓦捷奥现在是雷恩的艺术学校校长，因校园活动入狱的阿兰·吉斯麦如今成了法国教育部长的高级顾问，前马克思主义者艾德威·布莱内现在是法国领导主流社会的《世界日报》的主编，昔日的青年领袖丹尼尔·科恩—班迪则成了欧洲议会负责德国绿党事务的议员。

人们惊讶地发现当年的"五月风暴"分子，现在成了与当时的统治阶级成员毫无区别的权势人物，难怪《新闻周刊》描述这些在"五月风暴"中成长起来的法国政府官员和巴黎媒介的头面人物时，用了嘲讽性的标题："让我们不要改变这个世界。"

---

① 波林·罗斯诺：《后现代主义与社会科学》，第 232 页，上海译文出版社 1998 年。

真正的问题在于:以变革的鼓吹者面目开始其人生旅途的学生,如今是否已成了其自身的敌人?显然,这些激进主义者面临着被要求作出解释的压力,可以肯定的是,他们没有能力,也不愿意作出什么解释。丹尼尔·科恩—班迪在他的回忆录《我们曾经如此热爱革命》中索性用"傻事"来形容他三十年前的所作所为。相反,保守的知识分子雷蒙·阿隆却早在三十年前,在最后的街垒被搬走后的几个星期,就已经作出了如下的预言:"所有的法国革命最终都强化了政权体制,恶化了官僚的集权化。"人们是否有理由推断:1968 年激进主义者的行动的意义只不过是实践了保守主义者的预言,而世界并没有因此而改变,相反,因为"五月风暴"实践了最富戏剧性的社会场景,反而使得如今的世界无戏可唱了?正因为如此,1968 年的孩子认为他们能改变世界,而 1998 年的孩子只能看到自己被远远超出自身控制力的巨大力量所改变。难怪当年的革命发源地巴黎大学农泰尔学院的学生,如今在接受采访时都不愿意公开姓名,没人想在个人履历上留下什么污点,对未来他们同样也不乐观:"我们必须更努力地奋斗,但什么都改变不了。"人们是否有理由推断:三十年前的激进行动的意义只不过是使如今的学生更了解自身的局限性?他们如今要求的是"五月风暴"的对立面,对于他们而言,乌托邦就是找一份工作,而"五月风暴"只不过是"民间传说"。

法国作家艾尔维·阿蒙曾写过一部"五月风暴"专著《那一代人》,他将"五月风暴"比作一场小型歌剧,种种主义者挥舞着他们的旗帜,上台就是为了谢幕。但是那些旗帜在街道上挥舞,在街墙上停留,在记忆里留下了颜色。毫无疑问,"后现代主义"肯定是其中最引人注目、最富生命力的旗帜。

如果说"五月风暴"并没有改变世界,"五月风暴"的参与者

最终也没有使自己变得与其对立面有所区别，那么在“五月风暴”中孕育而生的“后现代”思想是否令我们的知识图景有所改观？使我们看待世界的方式有所改变从而最终改变这个世界呢？

利奥塔将“后现代”态度界定为“不相信宏大叙事”，并以此凸现了叙事与知识的关系，从而对启蒙以降的现代理性主义传统展开了深刻的反思。利奥塔之所以如此防范宏大叙事，是因为宏大叙事中含有未经批判的形而上学成分，它赋予了叙事一种霸权，这是通过赋予其合法性来实现的，这一霸权夸大了叙事与知识的等同。但是，利奥塔一再强调宏大叙事的不可信，并不意味着一切叙事都是不可信的。正是利奥塔所坚持的怀疑精神，赋予了知识分子对付绝对主义的策略，从而使知识分子的自觉意识（包括对知识、对公共标准、对自身地位的警惕），成为了任何讨论和批判的前提。事实上，“后现代”正在改变着世界，因为它成了许多学者完成独到而出色的工作的犀利武器，并对揭示隐蔽的结构性的不公平，反映弱势族群的利益等进步的政治实践产生了积极的意义。

然而，如同芭芭拉·伊扑斯登指出的那样，庸俗的“后现代主义”也在泛滥成灾，一种“后现代亚文化群”在学术体制中拥有越来越明显的权势地位。除了“后现代”，其他一切思想均被指责为陈旧和保守，具有反讽意味的是，以反抗霸权为出发点的后现代主义本身正在演变为一种话语霸权，而在后现代名义下展开的种种关键词的堆砌，宣言声讨式的檄文，艰涩隐晦的文风，正在使严肃认真的学术研究沦为令人厌恶的知识傲慢和俏皮的知识分子游戏。在这个意义上，“后现代”同样没有使自身变得与其批判对象有什么差别，它甚至让世界变得比以前更糟，因为经过庸俗“后现代”的洗礼，我们已经学会不再认真地看待事物，如今

的农泰尔学院学生会不无怅然地说:“三十年前,是可以有选择的,而人们事实上都严肃对待这种事情。”三十年后,当丹尼尔·科恩—班迪重游故地讲述“三十年后留下的东西”时,学生们只不过是在嬉笑声中向他的脸上扔了一块奶油蛋糕,唯一能让这位老前辈宽慰的是,这是现在被认为革命的姿态。

也许伊汉·哈桑的话是一语中的的,后现代主义既助长了不确定性,又助长了固有性,不知道我们是否可以武断地推论:也许“后现代”既令世界有所改变,又令世界无需改变?

第二节 利奥塔的后现代“崇高”美学

一 生平著述及思想简述

让—弗朗索瓦·利奥塔(Jean-Fransois Lyotarod,1924—1998)是法国当代著名思想家,他大学学的是文学和哲学,获学士学位后,从1949年起到1959年,一直在公立中学任教,其中1950年,他通过了大中学教师资格考试。在当中学教师期间,他于1954年发表了一篇介绍性的文章《现象学》,介绍胡塞尔和梅洛—庞蒂的现象学理论。此后,他加入了持不同政见的马克思主义团体“工人权利”。1954年阿尔及利亚战争爆发,从1956年起,利奥塔写了许多文章支持阿尔及利亚人民为摆脱殖民统治而进行的斗争。这些文章主要发表在《社会主义还是野蛮状态》杂志上,因为这个原因,他和这个同名团体发生了密切关系,并成了这份杂志的编辑。这个团体是由一批前托洛茨基分子创立的,主要工作是分析苏联的政治经济制度,力图以其所得付诸革

命性实践，参与到当时的法国政治生活中去。对苏联的分析导致这个团体的一部分人成为反马克思主义者，认为马克思主义不能消除压迫，尽管苏联取消了资产阶级对无产阶级的压迫，却产生了官僚对民众的压迫。

这种思想，也促使利奥塔从一个马克思主义左派变成一个反马克思主义者，在他的著述中，多见对马克思主义的批评。

在中学教书之后，利奥塔转入大学任教，同时也参加政治活动。1964 年，他与《社会主义还是野蛮状态》杂志分道扬镳；1968 年，他作为巴黎大学文理学院和农泰尔学院的讲师，参与了五月的学生运动。学生运动的失败，一方面标志着有组织的好战左派的失败，进一步洗涤了利奥塔的马克思主义左派的思想，另一方面也粉碎了利奥塔对通过自由、民主的启蒙解放运动达到公正的幻想，从此他开始设计一种新的通过“异争（differend）”来达到公正的“异教”政治观。

1971 年，利奥塔出版了他第二本著作《话语，喻象》，这本著作是他同年进行博士答辩的论文，他以此获得巴黎大学的博士学位。第二年，他被聘为巴黎第八大学（万塞讷大学）的哲学教授，此后又在欧美多所大学任教。在这段时间中，利奥塔出版了他多部著作或论文集，有《游离马克思与弗洛伊德》（1973）、《里比多经济学》（1974）、《异教说明》（1977）、《公正游戏》（1979）等。

1979 年，利奥塔在魁北克大学委员会上送交了他的论文《后现代状况》，从此在欧美名声大噪。接着，他还出版了文集《异争》（1983）、《知识的与其他的文本的坟墓》（1984）、英文写成的思想自述性著作《旅途》（1988）及《非人化》（1988）等。

利奥塔是一位以“后现代”思想成名的思想家。“后现代”其实代表着一种整体性的态度，即反对“现代性”的态度。何谓“现

代性"? 利奥塔称之为"元叙事"或"解放"、"启蒙"的"宏大叙事",[1]它的产生,源于一种错误。利奥塔以为,在人们的叙事中,有这样一种现象,例如在柏拉图的对话中,叙事者一方面可以转述别人的意见,另一方面又可以充当评判者的角色评判别人的意见。本来,转述别人意见的角色应是内在于别人意见中的,而评判者是外在于别人意见的,两个角色并不同一。但当人们以评判者的角色去转述别人的意见时,就以自己的立场去代换了别人的立场。这种以某种立场代换其他立场的行为无疑将部分扩大为整体,将条件性的叙事视为基本的、"元(meta)"的叙事。在《公正游戏》中,利奥塔区分了两大类陈述,一种是描述性的认知陈述,一种是祈使、命令式的伦理陈述,而西方传统哲学是对这两大类陈述的混淆,把认知理论上自足的陈述当作是对的,从而作为放诸四海皆准的,可用于诸种领域中(包括伦理)的命令。在《后现代状态》中,利奥塔也指出了这样一种类似混淆,即科学话语与叙事话语的混淆。

利奥塔认为,这种混淆,导致了"解放"的或"启蒙"的"宏大叙事"。所谓"解放叙事"或"启蒙叙事",有两种意义,一是将人的行动建基于知识之上,尽管人的行动涉及到人的处境,而知识则不考虑人的处境;二是为人类悬起一个理想,例如"人性"、"非异化"等,而视人类当下状态为这个理想——其实是概念——的自我实现过程(自动性)的片断。这第二种意义仍有以偏概全、混淆两种话语模式的问题,因为理想—概念毕竟是不能统摄人生处境中的多元发展意向的。

利奥塔认为,"后现代"就是强调角色的差异性。面对一种处

① 参见《后现代状态》"引言",三联书店 1997 年。

境，可以有多重解释，每种解释都有其理由，始终处在不可为他者同化的“异争”状态中。这种状态，在政治上可以表现为“异教主义”，以对抗现代性的“极权主义”。

不过，“后现代”并非是“现代性”的绝对对立面，相反，“它无疑是现代的一部分”[1]。为什么呢？因为，“极权”的统一有一基础，就是统一前的“异争”。“现代性”的态度是认为“异争”可以解决，“共识”可以达到，而“后现代性”因为始终强调处境的差异，认为不可能达到所谓“共识”，故而将“异争”维持着。“现代性”与“后现代性”涉及的内涵是重合的，不同的是态度而已。

利奥塔的“后现代”思想，其实是建基于后结构主义或解构主义理论之上的。在其政治、文化领域多举“后现代”之外，利奥塔还在精神分析、语言学、美学和艺术论上，都用解构主义思维方式作了一番“颠覆”。也正是这番颠覆，为其后期在政治、文化领域内标举“后现代”打下了理论基础。

利奥塔对弗洛伊德精神分析的批判和解构在他的一本著作的名称上很好地体现了出来：《里比多经济学》。所谓“里比多经济学”，一方面是用经济学模式来理解里比多—欲望理论；一方面是用这样理解的里比多模式来批判马克思的“政治经济学”以及资本主义的资本运作方式。

利奥塔认为，弗洛伊德对“里比多”有两种理解，一种是“力学的”，一种是“经济学的”（愿望与欲望的区别[2]）。前者认为欲望可以分类，有其固定意向，例如“俄狄浦斯情结”等，当它所愿

---

① 《后现代性与公正游戏》，第 138 页，上海人民出版社 1997 年。

② 《关于话语的喻象》，见《走向后现代》第 13 页，哈维、罗伯兹编，国际人文出版公司 1993 年。

望的对象来到时,就可以得到解决。利奥塔认为,这是区分形式一内容的二元论的理解方式,在这种方式中,欲望对象成了形式,而欲望成了内容,欲望对象"溶解"了欲望,也"代换"了欲望。"经济学"的里比多模式则把欲望比作资本,它是无意向的,始终为着自己的最大紧张(增值)而四处流动(移置),这种流动,在它流动着的"大平板"即感性皮肤上直接留下"痕迹",这种"痕迹",没有什么固定意义,它只表征着欲望的紧张。里比多的经济学模式,取消了形式与内容的二元对立。第一,它不再区分深层和表层,欲望直接在表层上流动,它产生出的东西仅是轨迹,而不是在另一层面上的结果;第二,"痕迹"不是内容或形式的任何一方,因为它是一对多,一个"痕迹"可能意味着多种解释,例如歇斯底里症发作时痉挛现象中涵有的"生本能"和"死本能",也就是说,它所表征的欲望紧张可以有多种解释,而每种解释都各有理由。如果是内容或形式,则必须一一对应,例如结构语言学讲的能指与所指不可分,一个形式有固定的涵意。第三,这种模式中,欲望不会因为留下痕迹而休歇,它不断地流动着。相比之下,"力学"式的欲望会因对象得到而缓释,一个形式与内容的统一体可以是欲望的"终端"。

利奥塔是认同经济学的里比多模式的。在他看来,欲望为一种不可言说的东西所刺激而发生流动(或者说欲望就是不断流动的,而欲望的流动、紧张本身就假定着一种刺激,这种刺激,不是在形式一内容两分的意义上作为深层的内容,而是完全超越形式的,仅作为一种假定而存在。在这个意义上,利奥塔似又最极端地区分了深层与表层,深层退缩到一切有形之外去了),这种流动产生痕迹。而痕迹并非是欲望的刺激物的表现,它仅表征它,也表征着欲望的紧张。利奥塔的这种态度与他后来所提倡的

"后现代"大有关系,因为"后现代"就是讲求在一个处境下多种意向的可能性的。

资本主义的资本运作只为了资本的增殖,否认资本为了某种其他目的而运行,这一点,利奥塔是赞赏的。但他认为,这种运作也太没有约束,运作终究是要有刺激物的,尽管这种刺激是不可言说和表现的。反之,利奥塔又认为马克思的"政治经济学"目的又太明显,把不可言说的东西言说了,用一整套秩序去控制资本,这无疑又是为资本设定涵义。

与在精神分析领域提倡"里比多经济学"相应,利奥塔在语言领域提倡"喻象(figure)"。他认为,结构主义语言学用符号平面代换了真实的意义,把意义转化为"涵义"(所指)而掩盖了它。利奥塔把结构主义的符号平面称为"话语(discourse)",认为它的系统性特征犹如概念一样,都是用一种整体性来把部分的差异当作系统内部的差异,不考虑部分的真实意义会导致多重涵意(解释)的可能性。不过,尽管如此,利奥塔指出,真实的意义(相应于欲望的不可言说的刺激)仍在话语中顽强地展示了自己的存在,也就是说,在话语世界中有许多话语理论所不能解释的东西。例如隐喻涵义的多重性、风格和修辞、形象语言等等。利奥塔认为,正是这种"喻象"(也可译为"形象")解构了话语的整一,标记着语言的真实运作。语言开始就像能量欲望一样,是对某种深度的"意义"的反应,因为"意义",语言运行,这种运行,是在一种复杂的"机杼(operation)"中心。利奥塔用弗洛伊德的"梦的工作"来描述语言机杼:机杼最根本的是移置功能,此外还有附加其上的缩合、形象化、二次修订功能,移置产生句子,因移置而有的缩合产生隐喻,语言的形象化功能指的是语言的单一运行中自我分裂出形象(相反于认为形象是某种涵义的表现形

式的观点),这形象有其"意义"的指归,但无涵义的定格,尽管对它可以有多种涵义的解释。"二次修订"显示,连话语也是语言内部分化出来的,语言移置的内部,自身即有压抑的成分,这种成分一旦分化,就常使人误认为其是来自外部,对语言欲望进行压抑的。[①]

在此基础上,利奥塔重视最直接的语言形式,即语言的"痕迹"、符号的感性形式,而不是在"词"的意义上接受语言,他认为,符号一旦成为符号,它就封闭了自己,只给自己留下一种涵义,而如果只把"符号"视为"痕迹",则对它的多种不固定的解释就有可能,"异争"也有可能。也在这种意义上,利奥塔强调"写",轻视"读","写"与"读"分别代表着上述两种观念。"写"只是字迹,它没有告诉任何东西,但又告诉了无限多的东西;"写"又是对深度意义的最原始性追摹,它犹豫、反复、运动着,用各种方式展示意义。

利奥塔的"里比多经济学"和"喻象"论,对他的后现代思想有准备性意义,它们也与他的美学思想互为支撑、互相补充。其中,他的"美学经济学"就是直接用"里比多经济学"来谈艺术的结果,而"里比多经济学"中的"痕迹"(他又称"紧张的符号")以及"喻象",又与他的崇高美学和对先锋艺术的解释、赞赏息息相通。

二 "美学经济学"

弗洛伊德用欲望的升华来解释艺术创作,认为艺术家用和谐、齐整的艺术形式来曲折地宣泄内心的欲望。利奥塔认为,这

① 以上参阅《梦的工作不思考》,见本雅明编《利奥塔读本》,巴斯尔布莱克韦出版公司1989年。

种解释模式无异于用二元分立的“模仿”模式，他说，这样，弗洛伊德就“把语言、绘画或音乐的单元转化为符号或组织，它们为别的东西而存在，把物质及其组织当作可以被穿透的表象。……艺术品的概念就有了一种代换功能，它们在那儿，仅仅是代表着一个不在的对象”。他指出，这是一种“虚无主义”[①]。正是这种态度，使弗洛伊德只关注意大利式的艺术，而对例如勋伯格的音乐、凡·高的绘画等形式结构并非和谐，在表面上就含有裂变、冲突等因素的现代艺术视而不见。

利奥塔认为，艺术并非“表象”，不是“政治经济学”，而应是“经济学”。艺术中没有二元对立，没有形式与内涵之别，“它们不代换任何东西，它们不是为别的而存在，它们只是独立着。那就是说，它们直接在材料与组织中发生作用。……它不掩盖什么内容，也没有什么作品的里比多秘密，它的力量完全在它的表面上，只有表面。”[②]艺术就是那种欲望的真实过程，是那种混合着压抑与冲动、表面与内涵的过程。也因为如此，利奥塔认为艺术与知识是同一的，同一在欲望的移置中。如果在世人的眼光中，审美与理智有所不同的话，那也是因为人们对同一种东西采取了不同角度的透视，故而他说：“科学话语与艺术领域的关系应作翻转；它们不是简单的反向，以便为艺术保存某些对分析的报复，它们的关系需要移位，使一方面关于真理的东西与另一方面属于优美与快乐的东西之间的区别消除。很清楚在两种情况下，在两种方面，我们涉及的都是里比多能量的传输，以及控制这些传输的装置。”[③]

---

①② 参见《超越表象之外》，《利奥塔读本》第58页。

③ 见《超越表象之外》，《利奥塔读本》第60页。

从另一个角度,利奥塔也强调了这种欲望过程的统一体。他通过一个神话说明这个问题。在古希腊神话中,奥尔弗斯(Orpheus)潜入地狱的暗夜之中去救他的妻子奥丽黛斯(Eurydice),他救她出来的条件是,在他把她带到日光世界之前,他不能回头看她。然而,正当他们要浮出地狱之门时,他忍不住了,回头看了她一眼,于是他的妻子重新回到地狱中去了。利奥塔取这个例子,为了说明艺术家也是有这么一种"侵越"的欲望,总是忍不住要在日光世界与暗夜世界之间作一逡巡,暗夜世界对他的诱惑是极大的。[1]

在利奥塔的隐喻中,暗夜与日光的区分表示欲望统一体内诸要素的自我对立,当日光一表象世界分化出来时,那种基本的欲望过程就被当成暗夜沉入深处。但是,这种过程的本真性有其巨大的力量,它诱使艺术家去"侵越",去追寻自身之中的本能。这种"侵越"再次将两个世界联系起来,正是在两个世界的"侵越"关系中,在欲望的一体化中,艺术发生了。

利奥塔继而阐明,这种"侵越",不是两个世界的互相谐和或包容,而是意味着两个世界之间悖论下的痛苦。日光世界要求欲望的暗夜服从它的和谐形式和物性的线条。但是,由于暗夜世界本是"没有面目的",如果要用日光世界的"眼睛"去看它,它就会消失;反之,欲望的暗夜又是"不可承受"的诱惑,它让艺术家一定要将之带到日光世界来舒缓它。艺术家就在这种互为悖论又互为需求的两个世界的破裂的联系中痛苦地呻吟,这呻吟,就是"侵越"留下的痕迹,就是艺术品。利奥塔引J·费尔德(Joanna Field)的话说:"艺术家的有力度的行为仅

---

[1] 见《关于表达的心理分析解释》,《走向后现代》第5—6页。

仅是'计划一个鸿沟，去准备一个框架，在其中创造性力量可以自由游戏。'"[1] 艺术品就是一个裂隙之间的运作痕迹，不过，为了避免"创造性"一词所带来的"主体性"意味，利奥塔强调这种运作是一种痛苦和失败，即艺术家在某种意义上无力调适两者的失败，从而艺术不应"从创造的意义上去谈论"。利奥塔作此强调，无非是指出艺术家只不过是从属于两个世界的关系的，是关系的一个环节而已。

在对这种关系的描述中，利奥塔指出，暗夜世界，作为"意义"，即艺术的动力和来源，对日光表象世界有一种"强占（dis-seizure）"作用，"强占"指的是它的"诱惑"或压力，它迫使表象世界去表现它，为它打开一个表现的空间，但是，又因为它是不可表现的，所以在这个空间中的表现，又是"解构"的、破碎的。它始终在一种被强占、对抗表象世界的图景凝结的过程之中。正是在这种"意义收缩"——打开空间——表现——表现凝结——凝结被强占再度"解构"的过程中，艺术运作着。利奥塔指出，因为这种过程的不断性而导致的形象运动，使艺术中有一种"晕眩（vertigo）"，有一种"让在（let-be）"的态度，有一种"积极的消极"（即在被强占中表现）。利奥塔认为，这几种现象可以很好地解释艺术的"净化"问题。[2]

从艺术在表象世界留下的痕迹是形象来说，那么，那种收缩着的"意义"就是一种"喻象"[3]。在利奥塔的整体思想中，始终将"喻象"当作形象性的表象世界、话语世界的生成动力。当然，我们应认识到，这种命名有其隐喻性的意味，它同样可命名为"意义"、

---

① 《关于表达的心理分析解释》，见《走向后现代》第 7 页。

②③ 《关于表达的心理分析解释》，见《走向后现代》第 10、6 页。

"欲望"、"可感性"、"身体"、"想象力"等等。不过,这种命名,亦有其必然性,因为利奥塔所反抗的话语—表象世界,在西方思想传统中向来有图像性的特征,故而,对它的根源,做出有涉于形象意味的命名是必然的。不过,利奥塔强调,如果不得不在二元分立的框架中来言说的话,那么这种根源不是像柏拉图式可与镜像世界一一对应的"理念",它们是绝对的"异者",如果说镜像世界是"生"的世界,那么它们毋宁说是"死"①。它们只是作为一种根本性的动力,不可言说,不可表现。在这种认识中,二元分立中的一元消失了,只剩下一元在一种不可名状的动力上自我运行,这种运行,又因永不能满足(因为不可能把"意义"真正表现出来)而不断持续着。这种不断的自我运行本身,正暗示着这种源始动力与表象世界的关系,因而也为利奥塔取用,作为这种关系的另一种表述。当然,在这种表述中,"喻象性"、"意义"等就成了这"不断"性,成了表象文本的"写",成了表象文本中剔除不掉的、与表象文本本质的抽象性、话语性作梗的具体性。也正是出于这两点,利奥塔特别欣赏现代艺术或带有现代因素的传统艺术,这里,"现代"简言之就是不遵照话语性的平面性、交流性、道德性等为智性原则控制的原则,而是勇于在形式上进行突破,尝试表现空间的另一种可能性的因素,如变形、错位等等。利奥塔眼中的"现代艺术"是最能体现他的"后现代"观的,对此,他也称为"先锋艺术"。

随着利奥塔思想的深化,他不再仅仅建立一种对艺术的解释了,而是渐渐有意识地将在这种解释中的艺术,作为一种基本态度,来反抗极权主义或者说"现代性"等。

为了使艺术问题有更广泛的应用,他进而走进了与哲学问

① 《关于表达的心理分析解释》,见《走向后现代》第6页。

题息息相关的美学领域。

三　"优美美学"的批判

利奥塔认为，传统美学遗产可分为两种，一种是"优美"的美学，一种是"崇高"的美学。这两种美学表示着对于对象的不同态度（美感），以及对艺术品的不同看法。利奥塔以为，"优美"的美学认为，人，主体，可以用自身的能力很好地处理对象，当对象被给予人时，人可以用与概念相通达的感性时、空形式来接纳它，当这种接纳产生一种同一、有序、和谐时，就会产生优美感。利奥塔将"优美"的美学分为两类，一类以鲍姆加登为代表，一类以康德为代表。他说："鲍姆加登于 1750 年出版了他的《美学》，这是第一种美学。康德会说这本著作简单了，因为它建基于一个错误之上。鲍姆加登在判断的主要用法上，混淆了当智性依照范畴组织现象的判断，与在感觉的形式中关系到判断主体的能力间不确定的关系的判断。鲍姆加登的美学仍依赖于一个对艺术品的被概念化地决定着的关系。相反，优美的感觉对于康德来说，则是为被艺术对象或自然对象所占据的想象功能与概念功能的自由的和谐所引发的。"① 鲍姆加登把审美判断混同于概念判断，将感性完全从属于概念，他的美学，无非涉及概念系统以感性现象的智性形式来代换真实对象的一种模式。这种美学，根据利奥塔对二元对立思维模式的一贯态度，无疑是受到批判的。

康德的优美美学要复杂一些。利奥塔分析说："在康德中已有两种美学，有'感性（aesthetic）'一词的两种意思。在第一种感性

① 《崇高与先锋》，见《利奥塔读本》第 203 页。

中(《纯粹理性批判》),问题关系到可感觉性(它的"综合")的成品,通过前者,后者对概念是可知的。概念在现象中的应用性是怎样的?一定是在作为给予我们的可感觉性中,已经有要素的综合型式、感觉性的单元,它们为它被吸收进入在概念之下的可理解性作了准备。在可感觉性中被给予的,与概念所要去处理的两者之间有一种和谐。……我们能知道可感觉性,就是因为它与理智有一种和谐。在第三批判,感性就涉及形式问题。在这一点上,目的就不是去理解科学如何可能,而是去理解,在给予的此处一现在之中,作为在时间和空间之中自由飘浮的形式的影响的一种感受是如何被制造的。康德把这种感受归属到属于创造性的想象力的形式的主体上的铭记之中。这种发生在可感觉性中的综合在此不再为康德认为是对科学的准备,而是作为本身就是一切知识的准备的允让性感受。它是形式被一个主体接受的方式。……这样首先就有这样一个图式/形式问题,但进而还要把对形式的领会区分为两种美学感受:优美的感受和崇高的感受。"①

利奥塔认为,鲍姆加登的"感性",相当于康德在"第一批判"中所涉及的"感性"。这种感性,已经在与理智的和谐和共通中处理好了对象,它是"智性依照范畴处理现象"过程的一部分。而康德在"第三批判"中讲的"感性"所涉及的问题是更进一步的,即"第一批判"中的已经处理好对象的"感性"的前一步:对被给予的东西的最初始性接受是如何可能的。利奥塔认为康德的"优美"是这样一种状态:被给予的东西直接到来,带着到来的当下事件的"此处一现在"的特点,这种"此处一现在",直接或同时在主体的接受中开展为在时、空中的形式;而又是与此同时,主体对这种形

① 《非人化》,第112—113页。斯坦福大学版1991年。

式的直接感受就是"优美"感。我们看到，在这种状态中，被给予物的直接"此处—现在"性的到来，以及在时空中形式的开展和主体的感受，是同时的，不可分的。它特别有这样的意味，即时空这么一种内在于主体的接受能力中的平面，不是先在地等待着被给予者的到来，等它来了再以自己的本性改造它、遮盖它；毋宁说在这种状态中，它直接就是被给予物打开的。正是在这种意义上，利奥塔说这种状态是先于"主体"的[1]，也就是说，我们甚至不能说优美的形式是被给予物在"主体的"时空能力中的展开，而是先有时空形式，然后才有时空形式的自我意识——主体。

所以，康德的"优美"揭示的是一种前主体的、作为主体基础的最初始状态，相反，鲍姆加登则讲的是后于主体的，认可范畴、概念控制的先在时空形式的优先性的状态。利奥塔认为，前种状态是先于概念的、概念不可把握的、我们对之"无可说"的，类似于海德格尔讲的"存在"[2]。

这样，也有对时空的两种不同理解，在鲍姆加登那儿以及在康德的"第一批判"中，时空是主体感性的两种形式，这两种形式是概念的基础，它和概念一样，具有抽象的特征。当然，这种时空的"抽象"主要指的是对当下给定性的脱离，时空先在地存在着，而且是"可通约的(measurability)"——利奥塔因此进而称为"计算性的"。当然，我们也能将之与"话语性的"等同起来。但在康德的美学处，时空虽然有主体的能力形式意味，但它与被给定物到来的当下性结合在一起，因而就不仅成了概念时空形式乃至概念的基础，而且它们还是不可通约的、"单独的

① 《非人化》，第110页。

② 《非人化》，第111页。

(singnlar)"。利奥塔认为,前种时空制造了"再现(re-presentation)",后种时空则表征了"表现(presentation)",他说:"任何工业再制造都效忠于这种再现的深层而基本的问题,而美感则以某种必然在再现中被暗示或被遗忘的东西:表现,即现在在那儿的某种东西的事实为前提。所有的再现都有赖于通过它们且在它们之中某物可以对我们发生且总是在此处与现在的时间与空间。……一旦我们陷入再现的艺术中,此处—现在的问题就被掩盖了。"①

利奥塔认为,在审美的表现中,时空是一种类似"绽出(ecstasies)"②的表现模式而非先在的共时性的形式,也因为如此,美感就是对这种表现的"最简单的、最纯粹"的"易感性(passibility)"、一种"欢迎"③。他认为,康德讲的审美的"共通感"就是存在于这种初始性的美感中,而非在于被理智决定的时空中的形式中,他说:"感受的一致性问题不在于所表现的东西或表现的形式上,而在于接受的模式,这种模式要求一致性。这不是一个把易感性当作对作品欣赏过程中的一个时刻的事儿,而是,没有这个维度,我们就不能认识到艺术品。"④美感中的"共通感"在于:一,美感作为一种"欢迎"和"易感",它本身就是一致的;二,表现作为一种先于主体的发生,它本身也是超越经验个体的。

利奥塔将康德的"优美"观作如是解释后,犹不满足,仍觉康德不够深入,因为康德的优美感的形式,尽管强调此处—现在的特征,但仍然承认了在理智时空中展开的可能性。康德仍然在此

---

① 《非人化》,第112页。

② 《崇高与先锋》,见《利奥塔读本》第197页。

③④ 《非人化》,第111—112、117页。

承认“想象力”(被给定物的到来)与“概念力”(在主体能力中的展开)的“和谐”。这种“和谐”在利奥塔的强调下固然维持着两方面的差异性,但仍有“概念力”掩盖、取代“想象力”的危险,利奥塔指出,康德在某种意义上已犯了这样的错误:“至少在西方思想中,有两千年之久,有这样一个前提,或者一个偏见,一种既成态度,就是把艺术过程理解为形式与材料的连结。这种偏见甚至仍然活跃在康德的分析中。它促使产生了趣味的纯粹性观点,这种观点把审美快感从经验兴趣的行动中抽取出来,按照康德,情感的指向,特殊动机的满足仅仅是对形式的考虑,无关于感觉的性质或材料的力量、甚或想象性的数据。……那就是优美的美学的基础。”[①] 尽管康德表述了审美形式中当下性的存在,但在利奥塔眼中,他的优美的美学总体上还是用先在的时空形式去处理材料,根本上还是同鲍姆加登一致的。

故而,利奥塔对“优美”的美学总体上采取批判态度。优美的美学强调形式的和谐、统一和规则,认可被给予者能够在形式中得到表现,在利奥塔这里,犹如认为欲望可以实现、压抑可以解决,以及认为可以有没有喻象的话语。利奥塔将它与资本主义联系起来,认为它犹如资本的运作,是在可以表现真实的幌子下对现实的“虚无”。他说,在这种以可通约性的时空形式为基准的观念中,“美的判断只需对某一作品是否符合美的公认标准作出判决。作品不必操心何为艺术的对象和是否能找到赏识的观众。……于是范畴在美的判断上的应用就和在认知判断上的应用相似了。用康德的话来说,两者都将是规定性的判断:一种表达方式首先被理解为‘符合规范’的;然后,只有那些能够被纳入这种表

① 《非人化》,第138页。

达方式的'事例'才被保留在经验里。"[1]优美的美学不仅容易导致对真实的虚无和掩盖,而且还和一种政治极权主义有密切关系。

利奥塔指出,"再现"的艺术,实际上意味着真实的缺失和被掩盖,反过来,真实也对它发生着退缩。而这种退缩,造成了弥漫于西方思想诸方面:科学、艺术等的深重"危机"。利奥塔认为,这是真实匮乏的危机,是虚无主义的危机,是"命运缺失"的危机,这危机也导致了艺术的"终结"。他说,黑格尔曾提出"艺术的终结",正因于把时、空理解为服从概念的,如果是这样,艺术确实要被概念超越而终结。他说:"如果没有时间,如果时间是概念,则除非误解,否则没有艺术,或者毋宁说艺术终结的时刻关系到概念的霸权的时刻。我们应该把这个问题与我们在今天所面临的问题联系起来,这个问题就是普遍化的逻各斯中心主义,并且要显示,艺术工业也间接地属于这种结束艺术的方式。"[2]

为了摆脱这种危机,利奥塔力图保护美或艺术对真实的表现,而要做到这一点,就必须强调一种真实的发生难以被概念化的时空所掩盖、替代的状态。为此,利奥塔强调审美中的"崇高"感。

四 "崇高的美学"

利奥塔认为,"崇高"感也涉及到被给定物到来的初始性和直接性,但与康德的"优美"不同的是,在优美中,这种到来能转化为时空中的形式,或者至少在时空中引起形式,作为它在"主体"中的反应。但"崇高",却是与此相反,它对立于规范,"崇高感在自由形

---

① 《后现代性与公正游戏》,第133页,上海人民出版社,1997年。

② 《非人化》,第115页。

式表现的缺失时出现，它呼应着无形式。甚至正是当表现形式的想象力发现自己缺失时，这样一种感觉出现了，这种感觉必须通过作为自由的理念的理性理念的中介才行。……在把崇高勾画出来中，康德把重音落在某种直接关系到时间、空间的失败问题的东西上。唤起优美感的自由飘浮的形式缺失了。在某种方式中，崇高问题紧密地关系到海德格尔所称的存在的退缩，赠予的退缩。"①

在崇高感中，能够改造、代换、溶解一切对象的可通约性的时、空话语平面遇到了困难，它不能解决某种对象，这使这平面感到内容的缺失和退缩。失落和茫然使时空形式开始怀疑自身的能力，是崇高感的一种曲折表现。利奥塔认为，崇高感揭示出的匮乏对于概念的力量来说，"是一个否定的符号"②。我们看到，这种否定性完全割裂了内容与形式的关系，它使被表现者对表象平面来说，成了一个完全的"异者"，正如康德讲的"物自体"，不直接与表象平面发生关系。

这个崇高的对象，是以它的直接来到对表象说"不"的。利奥塔指出，它不把自己表现为任何内容，不是"所发生的事"(what happens quid)，而仅仅是"发生"(it happens quod)，是一种"事件"(event)，他说，这种事件和发生，正"无限地是简单的，但这种简单性只能通过丧失的状态来达到"③。有时，利奥塔把这种简单性、事件性等同于"此处—现在"④。在利奥塔这儿，"此处—现在"代表着来到者的当下来到，它虽然与时空有关，但就时空总是为概念俘虏的情况下，它从根本上与时、空不同，它为时、空提供基础，但却不能为时、空结构，相反，它"解构"时空。

---

① 《非人化》，第113页。

②③④ 《崇高与先锋》，《利奥塔读本》第204、197、196—197页。

利奥塔没有满足于揭示一种与优美感并立的崇高感，不是停留在说有的对象可以引起崇高感，而有的对象则引起优美感，而是他意图进一步揭示，崇高感与优美感是重叠的。崇高感揭示了所有优美的东西本身更深层的存在，这种存在，有时因为一种优美的实现而被掩盖了，有时却直接展示出来，引起崇高感。这层意思，在利奥塔行文的字里行间处处透露出来。

存在展示自身是在最直接、最简单的方式中的，是以否定表象时空，归根结蒂也就是否定作为代表存在对立面的自我—人性的概念性力量的，这种否定有时是以退缩的空虚来表现的。不过，利奥塔更喜欢从另一个角度来描述，即崇高感意味着形式的破碎和无序。他说："当崇高时，话语就容受着缺陷、趣味的缺乏以及形式的不完善。"① 这个结果源自概念能力或话语能力与存在或云"发生"的不相容，话语无法表达存在，它无法将自身的形式要素归属到某个对象上去，决定某一对象的某一形式，就像"可理解性符号"形成那样。利奥塔指出："决定一个对象的前提是：我们已拥有它指意的法则，即它所属的类以及这属于的范畴。"② 现在"属于"的力量存在，但其所属的类却没有或"退缩"着，形式就崩溃了，换言之，当形式不能安置对象而又不能摆脱"属于"时——就像崇高感中崇高之物无可抗拒的来临——话语的共时性平面就崩溃了，就像喻象对话语的作用一样。利奥塔进而指出，形式的破碎，正"见证着思想与真实世界中的不可通约性"③。可容受多重解释的"单独性"或"不可通约性"是利奥塔理

① 《崇高与先锋》，《利奥塔读本》第201页。

② 《关于什么是"艺术"》，见《走向后现代》第174页。

③ 《崇高与先锋》，《利奥塔读本》第201页。

论常提的概念，其矛头直指理智的最基本法制：逻辑的同一律。

崇高感的产生，在利奥塔看来是必然的，他说："存在或存在者并不泄露自己。"① 存在是不可表现的，但存在又必然要求着表现，同时表现常常又在理智力控制的再现的覆盖、改造之下。崇高感就是在这"不可表现"与表现之间的鸿沟中产生的。用利奥塔的话说，也就是在两者之间的"侵越"中产生的。当然，利奥塔讲"存在不泄露自己"，并非讲存在完全不泄露自己，他说此话，是针对他要反对的所谓"元叙事"而言的，或者说，他反对话语指意的表现方式。话语通过自我系统内关系产生的词，通过将词的各种意向同一在一起产生指意，以为完美地解决了意义问题，对此利奥塔是坚决反对的。利奥塔认为存在的表露，是一种"侵越"的方式，正如"崇高感"中暴力的方式一样，是在形式的破碎和差异中显露自己的。他说："自然首先是显示某些东西的，故而它把自己传达给我们，其次，自然显示给我们不是一个，而是许多东西。"② 存在并不指定何者为自己的表现，故而没有任何东西可以宣称表达了存在、解决了存在，优美与存在是不相容的，存在只是用崇高的方式——有时利奥塔称为"暗指"③ ——选择多个事物来表现自己，当然，每个事物，或者每个词都结构起了自己的"小宇宙"，而每个小宇宙又是直接与存在发生关系因而互相是不可通约的，没有谁有优先权。他说，存在"用每个作品（即形式碎片——引者）表现小宇宙，它们自述着，制造着微逻辑（micrologies），咿咿呀呀、消消息息，互相忌妒"④。"微逻辑"一词，是利奥塔撷自阿多诺理

① 《对后现代性理论的贡献》，见《利奥塔读本》第191页。

②④ 《对后现代性理论的贡献》，见《利奥塔读本》第185、191页。

③ 《后现代与公正游戏》，第139页。

论的，这个词也同于利奥塔常讲的、用来对立于“元叙事”的“小叙事”。正是在这种情况下，利奥塔认为：“经典美学的可能性再次成为问题，这样一种美学要求一种能力的等级，或者一个具体宇宙的逻辑，而且只能是作为先天者的自然的理念。但这些必须作为一个法则不变地发生着。现在，今天的作品遵照的唯一不变的标准，就是感觉或言说一些没有尝试过的可能性是否在作品中得到揭示，作品仍然是没有法则的。美学变成了超美学（paraesthetics），评论成了超逻辑，正如作品成了超诗。存在或存在者只让自己被间接地诱导、引诱出来，像神灵一样。”①

利奥塔受尼采影响，常把存在的过程称为“永恒的轮回”，在这里，我们可见及其思想根据。正因为存在是在多重性、差异性中表达自己的，这差异者虽多，但却都是对存在这么一种“发生”或“事件”的阐释，故而，它们是在存在这灵犀一点之上的“拥塞”，是一种重复和循环。利奥塔说：自然“不是像等价物（多重复制品）那样重复自己，而是把自己重复为事件（单独性，源始性）”。当然，像尼采一样，利奥塔也说：“当它不会被惰性诱导去制造规范时，自然可被看作艺术的。”②

利奥塔在谈“崇高”时，特别显示出康德对他的影响，不过，这种影响主要在他从审美主体的角度上谈崇高处显示出来。利奥塔在崇高的主观方面，即“崇高感”方面，重叙了康德的描述，并因此谈到与概念判断不同的审美判断。在康德那儿，崇高感是快感与痛感的结合，是想象力与理性的冲突——在利奥塔的解释中，想象力大多对应着存在的到来或生成，理性对应着理智话语控制能力——从而也是各种能力不受控制地互相冲突、“异

①② 《对后现代性理论的贡献》，见《利奥塔读本》第191、185页。

争"。利奥塔认为,这种"异争"状态,类似精神分析中的"痉挛"感。不过,他又指出,这种感觉,虽然从某种角度来看是病态,但如若超越这种身在其中的角度,它则可视为"游戏"。这种游戏,不是为概念找"例子"的判断,利奥塔说,后种判断犹如法官审案,只要用律令去套在个案上就行了。反之,利奥塔认为,这种游戏,虽然也在个案与规则之间找联系,但它却充分重视个案的偶然性、自由性,因为,个案在此体现了它最原始的"此处—现在"特征,没有归属于何种法则的任何内容。这时,主体就对此应用了各种能力并产生各种规则,试图来适应它。利奥塔认为,这种适应中的未定性、骚动,也是判断,但它不是法官,而是"看守"、"守夜人"。他说:"……明断行为不再是与法官有关,而是一种无眠的守夜人,抵挡着为批判的实践所导致的法则的麻木,法官预告着死亡,而痉挛则是一种有益的病,因为它使我们从法则的麻木中摆晃出来。"[①] 他说,这"看守"的职责是用一种敏锐,去区分各种可能性,去"发现"差异,以俾下一步的同一,于是,"在此有着真正的战争。真正的异争,……(这种异争)是脑力能力间的异争,也即异质性表述的诸领域间的异争。个案必须为法则而被发现,或者法则为个案而发现,这是不可学的事情,它是只能练习的事,这就是我们所谓的判断"[②]。利奥塔还指出,对于这种"此处—现在"的"刺激"来说,不仅必须区别、发现多种解释可能性,而且,这多种可能性其实是不会同一的,并且它们也各有理由,因为"对于通过自由的偶然性来说,则要考虑到条件系列中的异质的位置"[③]。也就是说,由于解释这种"偶然性"的不可比的观察角度,所以每种解释都有理由,不可为另种解释所同化。对这

①②③ 《争辩中的享乐》,见《利奥塔读本》第331、333、330页。

种情况,利奥塔认为唯一的办法是保持这种"异争",保持这种"骚动",对这种"异争"的保持,他称之为"健康"。

这种"崇高感"中涉及的"判断",无疑仍是一种感性,但是,利奥塔却认为它不是一种"被动性",而是一种"易感性",即对"此处—现在"之刺激的欢迎。他说:"这种自由或者这种无序,对我来说,是一种易感性,一种强占。"① 他认为,这种易感性其实是与"主动性"联系在一起的。在审美中的主体不是经典美学所讲的是静观的、被动的,而是"主动的"、运动的、积极参与的。

进而,利奥塔指出,崇高感中,审美主体被提到了一个新的层次。他说:"其中的主体不是一个经验个体,而是主体性全体,是不可表象的。"② 也就是说,他把主体认识为康德哲学中的"先验主体",这种主体,仅仅作为一个易感性的总体层面而出现,它是否就是我们讲的"人"呢?是否就是我们在经验中的"自我意识"呢?利奥塔对此持否定态度,他甚至反对用"主体"这个称呼来指称审美活动中的这个环节。他说:"这一'主体'仍太重地打印在人的经验上,在感知、知识、美、崇高的可能性条件的序列中仍留有太多的人道主义、人类学的东西。"③正是在此意义上,利奥塔提倡"非人(inhuman)",也就是说,在审美中,这个环节不应看作是"人"的,相反,"人"、"主体"倒要从它这儿得到根据。他说,正是康德的先验哲学中对崇高的分析,"多少打破了一个(人类)主体的假设中的统一体"④。

在崇高美学的分析中,利奥塔得出了对作品的新认识,在崇

---

① 《关于什么是"艺术"》,见《走向后现代》第171页。

②③ 《争辩中的享乐》,见《利奥塔读本》第327、337页。

④ 《非人化》,第1页。

高感中，各种能力互相异争，不过，它总是因某种“此处—现在”的刺激所起，这种刺激，给了“异争”在某种特别的意义上统一的可能性。他说：“在优美中，和谐是直接达到的，而在崇高的情况下，它是通过中介而和谐的。”[1] 这句话的意思是，在优美中，被给予物直接在能力中被处理了，形成了形式与内容的统一体，从而达到了缓释、放松；而在崇高中，诸种能力和法则则是围绕着刺激而展开，永不休歇，其骚动不止的原因虽有源头，却无法形成一个统一体或云可理解性话语符号，“此处—现在”是法则无法解决的。对这种赤裸裸的刺激，利奥塔将之与康德意义上的“理念”等同起来，它没有内涵，仅仅表记着人的能力之外的自然。不过，人的能力中，它有一个对应物，即前述的“中介”，它引导诸种能力去适应理念，这个对应物，利奥塔称为“符号”——无疑，这个“符号”是“紧张的符号”而非“可理解性符号”，亦即欲望的“轨迹”。利奥塔说：“既然成问题的是理念、自然、目的，则批判家就不能指意一个‘这’来证明其权威，但他能表现一个‘似乎是这’——即一个符号。这符号是一种感觉、一种感受。这种感受是否意味着（且仅仅意味着），甚至在法律的缺失中，建立起健康的感觉的判断的可能性？换言之，它是否就是那种能快速地从生到死、从死到生而传输的感觉，也就是那种跳跃深渊而非横跨深渊的愉悦的眩晕？我们可以称这种感觉是判断的符号吗？就好像康德称法国大革命的热情为‘历史的符号’一样？但是这样描述的健康的感觉性还仅是人类学的，它有关于自然在判断着的经验个体中寻找的东西。我们必须进一步认识到，批判者可以用这种感觉来作为生存的证明，作为在法律之外有判断权利的证

---

[1] 《争辩中的享乐》，见《利奥塔读本》第327页。

明。"利奥塔继而指出,在认知的方式中,证明知识的是实例,但在"辩证的、伦理的、审美的或者政治的"领域,可以作为依托的仅是"符号",是这种"非直接的感知的给定物",而这"符号","对于批判性的看守来说,其价值除了把判断的游戏解放给它们的主词外(如为原则找个例、为个例找原则),还在于一种意向或目的的空洞的前提中,一种主词被假设了,康德称为'自然',但它是一种'似乎'的主词,它意味着经验者的痉挛、轻微的迷乱以及健康。"[1] 这段论述表达了这几层意思:一,在审美、伦理等领域内,涉及的是"自然"、"理念",而"理念"等是空洞的,仅作为一引导性力量;二,"理念"等在感知中有自己的标记,即"符号",这"符号"在主体与理念的关系上是中介,故云是"非直接的",但它在主体方面,却是最直接的"此处—现在";三,理念引起了"崇高"感,或者反过来,崇高感的产生意味着与理念有关,故而,"崇高感"本身,"异争"本身,就可以证明它与理念的关系,证明自己判断的权威性。

很显然,"崇高感"中的问题是利奥塔理论其他部分所揭示的问题的别样表述,例如"符号"与喻象、"理念"与"意义"、"异争"与移置、缩合等都是相通的,"符号"同时也是利奥塔在直接的艺术论中讲的作品的代名词。把作品视为"符号",是利奥塔理论较有特色的地方,因为一般人认为,作品总是感性的、意蕴丰富的,不过,只要对利奥塔的这个"符号"多加理解,就可明白它与一般看法不相冲突,而且把感性和意蕴的丰富推到了极致。"符号"在这里,是最原始、尚未识别的"写"和划痕,它的直接性和可感性是任何含有指意的东西所不能比

① 《争辩中的享乐》,见《利奥塔读本》第340页。

拟的，同时，它又容许最多意蕴可能性在自身之上的被“发现”、“异争”和“拥塞”。

基于这种崇高美学，利奥塔认为艺术创造首先是一种参与，即“易感性”。他描述在艺术创造中有一种“等待着的焦虑”[1]，很显然，创作犹如“写作”，是一种不断修正、不断尝试、尽可能多地提供表现方法可能性的过程。

五 先锋艺术观

在这种美学观的指导下，利奥塔对现代西方先锋派艺术大加赞赏，他说，先锋派艺术“首先从优美的美学中逃脱出来，它的作品不是为了唤起‘共同意见’。这些作品对于品味的公众来说，显得像‘怪异’、‘无形式’的对象、纯粹‘否定性’的东西。……(不过)当问题是试图表现有某种不可表现的东西时，你就不得不使表现受到损害”。其实，先锋艺术是“进入了崇高美学所开放的领域”。[2] 既然真实是不可表现的，而表现又“使思想为凝视所奴役、转移了思想对不可表现的事物的注意力”而产生内容与形式的统一体，从而代换、掩盖了真实，那么，对真实的表现只能是“消极的”即否定性的，“避免形象或是再现”的，“它将通过禁止让人们看，来使人们看见”[3]。先锋艺术使表现与被表现者的冲突得不到解决，正如犹太人认为人与上帝不可交流，只能各人有各人的理解一样，从而解放了表现的规则和形式，使艺术成了一

① 《关于什么是“艺术”》，见《走向后现代》第172页。

② 《非人化》第125页。

③ 《后现代性与公正游戏》，第137页。

种规则和形式不断开掘、变化的"享乐"[1]。利奥塔指出,这种"享乐",就是"发生",因为它通过自己的运动来维持的"发生"这种"此处—现在"的新鲜,先锋艺术的宗旨就是"保卫""发生"[2]。

对于一些认为先锋艺术标志着艺术的死亡的意见(这种意见认为先锋艺术只作形式上的探索,而不考虑对对象的表现),利奥塔不以为然,在他看来,"艺术的死亡"是可能的,当表现成为概念化的再现,当表现代换了被表现者,当被表现者因而不再来到表现中时,艺术会死亡。他也曾指出,艺术终结的焦虑是近两个世纪"美学的危机"、"科学的危机"等等他总名为"同一性的危机"的一部分,但他也指出,所谓诸种危机中的范域,是建立在以同一性为原则的概念化的基础上的,在有的地方,利奥塔称这种以同一性为原则的概念化过程为"元叙事",这种叙事把某一种出发点当作整体性的出发点,将诸种差异以自我为中心加以自动化的同一,从而形成了无所不包的,像资本主义的资本运作、西方民主制度那样的同一性平面。这种同一性平面,正如他在《后现代状况》中指出的,因为混淆了描述性和祈使性陈述,混淆了部分和整体,必然会带来危机。他认为,先锋艺术虽然讲求形式上的变化,但绝非唯形式的,相反,艺术家是一个"聆听者"[3],他听不可表现的东西,也正是这"听"中,他认可了诸种形式的权利,使它们成为诸个并立的"微逻辑"。利奥塔认为,真正使艺术终结的是再现艺术的极端——艺术工业(这种工业以照相为代表)[4],相反,先锋艺术是这种危机的见证和反抗,他说:"'微逻辑'把作为未思与将思的思

---

① 《后现代性与公正游戏》第139页。

②③ 《崇高与先锋》、《利奥塔读本》第199、202页。

④ 《非人化》中《再现、表现、不可表现》一文。

想的发生刻在'大'哲学思想的衰亡中，先锋艺术把感觉的发生刻在'大'表象绘画的衰亡中，像'微逻辑'一样，先锋派不关心什么发生了，而是'发生了么?'"[1]正是这种问和尝试，以形式的多样性保卫了形式所不可表现的"发生"。

利奥塔对崇高的美学分析和先锋艺术的看法，无疑是他总体思想的重要成分，他正是以这种美学和艺术来对抗着话语的、"元叙事"的、大一统极权的哲学和政治，他的美学所揭示的"异争"，也是他政治思想中所讲的"异教主义"，即认可多种不同意见、多种"微逻辑"、"小叙事"的模式。当然，这诸种本质一致的思想，构成了他的"后现代"主义。值得注意的是，利奥塔"后现代"中讲的"后现代"不是与"现代"不相交的对抗面，而是"现代"之源。"现代"僵化形式的激活和重新运作的思想，在他艺术论中也有体现，例如他把"浪漫主义"认为是以某种理想来统一一些质料的模式，从而是"现代性"的，而先锋艺术则是"后现代性"的，浪漫主义与先锋艺术所涵盖的范域是一致的，都有"发生"而"形式"的过程，两者不同的是重点的不同，"浪漫主义"强调形式的统一，而先锋艺术则强调"发生"的行动性，强调形式统一之前的"异争"。

第三节　鲍得里亚的文化理论[2]

鲍得里亚（Baudrillard，1929—），当代法国思想家、后现代

---

① 《崇高与先锋》，《利奥塔读本》第208页。

② 本文参阅了季桂保博士尚未发表的博士论文，经桂保兄允许挪用了不少材料，特此说明。

理论的杰出代表。他出身于法国东北部阿登省兰斯一个从农村向城市过渡的平民家庭。对于自己的这一出身背景,鲍得里亚1991年11月在接受迈克·甘恩(Mike Gane)和阿诺德(Monique Arnoud)的访谈时曾有过如下详细的自述:"我的祖父母都是农民。我的父母则是城市公职人员。传统的家庭是以离开乡村到城市定居的方式演变的。可以说,我是家族中第一个从事研究工作的人,这是一种决裂,是弃旧图新的开始。除此之外我再没有什么好说的了。我不是在一种知识家庭的氛围中长大的——在我周围毫无这种氛围可言——我的父母安分守己,够不上小资产阶级甚或是地位甚低的小资产阶级。我的家庭没有一种文化气氛。因而我在公立中学勤勉有加,以此作为补偿。这是大量进行原始积累的时期,这是我一生中克勤克俭不断积攒的时期。此后我离开了我的父母,这对我的一生非常重要,因为离开父母所形成的一种绝决个性也在其他方面产生了潜移默化的影响。我一直处于一种名副其实的绝决状态中:同大学的决裂,甚至同政治领域的决裂——我可以涉足政治领域,却一直同它保持某种距离。因此,我的儿童时代和青少年时代有某种原型可循"。①

循着这一原型或"决裂情结",鲍得里亚开始了他独特的学术生涯。由于精通德文,鲍得里亚六十年代初期在一所公立中学教德语,并且表现出了极浓厚的文学兴趣。他于1962—1963年在萨特主编的《新时代》杂志上发表的早期作品,就是关于卡尔维诺、约翰生等人的文学评论,他还把不少德语作品翻译成法文,其中包括布莱希特、莫尔曼和维斯等人的作品和一本关于第三世界革命的理论著作。1966年3月,鲍得里亚在南特大学(巴

① 《鲍得里亚访谈录》,第19页。

黎第五大学)师从亨利·列斐伏尔完成了他的社会学论文《社会学的三种周期》,并从这一年的9月起在南特大学担任助教,从而开始了他一生中"最好的一段时光"。鲍得里亚同罗朗·巴特过从甚密是在1968年,也就是在这一年,鲍得里亚出版了他的理论处女作《物的体系》——这显然是对巴特的《时尚体系》一书所作的回应。《物的体系》与随后的《消费社会》(1970)和《符号政治经济学批判》(1972),是对马克思主义的商品理论所作的"修正"和"补充",《生产之镜》(1973)一书通过对符号结构的历史理论的阐发,试图为自身的社会批判理论提供一种全新的理论基础。1976年鲍得里亚出版了他最有影响的代表作《象征交往与死亡》,全面阐述了象征交往与商品交换相对立的观点,从而为其总体理论作出了全新的表述;1979年出版的《论诱惑》一书对本质主义作了批判;1981年出版的《类像与仿真》一书则进一步深化了鲍得里亚的商品文化理论;1983年出版的《致命的策略》一书则是从客体的角度考察世界的一种尝试。此外,以《美国》(1988)、《冷漠的记忆》(1987)、《冷漠的记忆》(第二卷,1990)为题的几部著作,大都是鲍得里亚七十年代以来开始游居于美国和欧洲时所写的日记或游记,其中充满了隐喻、印象记、悖论话语、诗性思维、理论实验和游历过程中的人和事,可以看作是鲍得里亚理论著作的重要补充。近年来,鲍得里亚一年中有半数以上的时间游居于国外,主要游居地是柏林、阿根廷和巴西,这种游居也对其知识权力的传播起到了一定的推动作用。

一 思想渊源

鲍得里亚早年深受萨特的存在主义马克思主义、陀思妥耶

夫斯基以及尼采等人的影响。在南特大学担任助教期间，鲍得里亚同左派正统组织之外的《乌托邦》和《通道》等杂志关系密切，并在《新时代》、《乌托邦》、《交流》等杂志上发表了多篇批判当代资本主义社会及论述物和符号功能的文章。这些文章如鲍得里亚自己所言："我并不十分确信这些文章是否属于真正的马克思主义的观点。我已经好久没有读这些文章了。《乌托邦》上的文章肯定不是马克思主义的。我为《现代》杂志所写的是文学类文章，其政治色彩较少而萨特的色彩更多。这也是当时那个时代的主要特色。但从我创作的第一个阶段来看，我更接近于无政府主义或类似的立场。接着发生了阿尔及利亚战争，这场战争意义重大，促成了马克思主义文化的政治立场。是的，从思想内容和分析方法来看，我的文章确实运用了马克思主义的分析方法，但它很大程度上同其他方法结合在一起。我开始尝试写理论文章。一开始即是符号学、心理分析及诸如此类的文章，并且写得还算不错。此后，马克思主义业已成为一种过时的东西。我们似乎处在一个后马克思主义的时代。因此很难说，我是否是一个名副其实的马克思主义者。但马克思的分析方法显然对我的文章和著作产生了影响。从生产出发的分析方法一开始就同从礼品消费和开支出发的人类学分析方法结合在一起，此后则逐渐放弃了从生产出发的分析方法。就政治经济学而言，我接触它只是为了解构它。事实上我起初是属于马克思主义阵营的，但差不多同时我就开始质疑、动摇，并在前进的道路上越来越远离它。诚然，萨特对我产生了重大影响。"①

① 《鲍得里亚访谈录》，第20页。

到了六十年代，罗朗·巴特对于鲍得里亚产生了重要影响，当他与巴特一起工作，立刻感到比以前更有意思。鲍得里亚认为这并不是说巴特更为重要，而是说他更有吸引力。巴特为他开辟了更富生命力的领地，从此之后一切都改变了。正是在巴特的影响下，鲍得里亚构思了他的理论处女作《物的体系》。

鲍得里亚很熟悉德国浪漫主义，阅读过大量的东西，但却认为它与自己思想的形成并没有多大的关系，"虽然德国浪漫主义要高法国浪漫主义一筹，但它从未对我产生过重要影响"，更何况，"在我看来荷尔德林根本就不是一个浪漫主义者。他是一个神秘主义者。毋宁说他是同叔本华，尼采之类的作家处在同一个阵营里。因此并不是德国浪漫主义激发了我，它太主观、太浪漫、太伤感，因此不要把事情混为一谈。诚然，我涉足到德国文化之中，因而很熟悉德国文化。我确实读了他们的德文原著，因而某种程度上可能受其影响。但我说不清此种影响。事实上经常有人说我的著作亲近于德国思想。另一方面，我的学术风格同德国哲学无关。我已经提到过我所读的德文著作：尼采、叔本华，诚然还有其他许多著作，但它们并非哲学著作。此外，我在 Ecole Normale 期间也不是系统地阅读这些著作的。我在那时接触到一种坚固的哲学文化，但我并没有接受它。我十分熟悉这种哲学文化，但并没有受其严格训练。这也意味着我从来就不是一个真正的哲学家"。[1]

对德国思想的亲近，使鲍得里亚获得或认同了一种诗性思维，这种思维来自尼采、叔本华、荷尔德林等等鲍得里亚所谓的"神秘主义者"，而并非"浪漫主义者"，也许还应该加上兰

---

① 《鲍得里亚访谈录》，第 20 页。

波和巴塔耶等人，鲍得里亚认为他们的作品是经典，虽然不一定具有很大的开创性，但它们却不是哲学。事实上他一向对哲学家极不信任，即使最漂亮的言辞也难以使他动心。虽然他也读过海德格尔，但只是泛泛而读，很难说出受过什么影响，难怪鲍得里亚会对人们竭力想回归哲学，复兴哲学，重新发现康德感到困惑难解。因此，鲍得里亚的思想是从诗性的东西开始的，并由此形成了一种过敏性反应：本能地厌恶僵化陈腐的哲学语言。

二 后现代大祭司

鲍得里亚仿佛是在八十年代中后期一夜之间被激活、被重新发现的。许许多多团结在“后现代主义”旗号之下的学术团体、理论刊物和研讨会都纷纷把鲍得里亚当作一个时髦话题和热门人物，认为鲍得里亚对哲学、心理分析、符号学、马克思主义政治经济学、社会学和人类学的传统观念提出了根本性的挑战。加拿大的一份杂志曾推出了鲍得里亚专刊，把他称作是“一个异数，一种症候、符号、魅力，尤其是通向另一世界的一个通道”。澳大利亚有人提到了“鲍得里亚风景”，德国有人称鲍得里亚为“终结现代性”的理论家。拉什（S. Lash）和尤里（J. Urry）的《组织化资本主义的终结》（剑桥 1987 年）和荷迪奇（D. Hebdige）的《隐藏在光明之中》（伦敦 1988 年）两部著作都把鲍得里亚同晚期资本主义文化相提并论。克罗克（Arthur Kroker）在加拿大的康科迪尔大学所领导的一个研究小组则几乎成了鲍得里亚其人及其思想的专题研究小组，这个小组先后推出了一系列的研究成果，如克罗克和库克（D.

Cook）所编《后现代场景：污秽文化和超美学》（伦敦 1988 年）、费克特（J. Fekete）所编《后现代主义之后的生活》（伦敦 1988 年）、A·克罗克和 M·克罗克（M. Kroker）所编《身体侵犯者、性和后现代条件》（伦敦 1988 年）、A· 克罗克、M·克罗克和库克所编《没有理由的百科全书》（伦敦 1989 年）等等。该研究小组的研究人员把鲍得里亚称誉为新的后现代时期的“护身符”，是从理论上推进“后现代场景”的一种动力，是新的后现代性的一位“超理论家”。而作为鲍得里亚“后现代主义化”的坚定鼓吹者道格拉斯·凯尔纳（Douglas Kellner）在《理论、文化和社会》杂志上发表了一系列论述鲍得里亚后现代思想的文章，由此而形成的《让—鲍得里亚：从马克思主义到后现代主义及其超越》（斯坦福大学 1989 年）一书，这不仅成为研究鲍得里亚的第一部专著，而且把鲍得里亚尊奉为最重要的后现代社会理论家。康诺（Steven Connor）所著《后现代主义文化》（牛津 1989 年）一书则把鲍得里亚看作是后现代理论的一个重要的建筑师。

鲍得里亚在后现代理论场景之外的话语权力和知识影响也在此一时期日见强大。英国《卫报》1988 年 9 月 21 日曾以“鲍得里亚是谁?”为标题以整版篇幅对鲍得里亚加以报道，称其为“社会学教授，大灾变的预言家，大恐慌的狂热抒情诗人，没有中心的后现代荒原的痴迷描述者，纽约文人圈最热门的人物”。《欧洲人》周报第一期（1990 年 5 月 11 日）在特殊的位置摘引了鲍得里亚的格言以作为欧洲知识分子的代言。美国《纽约时报》则把鲍得里亚称作是“后马克思主义左派阵营中一个火药味十足的孤独漫游者”。在鲍得里亚的故乡法国，巴黎的《星期四事件》周刊 1989 年对知识界的大约七百名代表人物（包括记者、作家、

大学教师和艺术家等等)进行了一次投票表决,要求投票者选出五位最具知识权力或影响力的人物,结果,鲍得里亚排名第八,同杜比(Georges Duby)、德鲁兹(Gilles Deleuze)等人平起平坐,而且名列布尔迪厄(P. Bourdieu)之前。此外,莱蒙特(Lamont)1987年所提出的十位最重要的法国哲学家中,包括了鲍得里亚、德鲁兹、德里达、利奥塔和塞尔(Serre)。莱希特(Lechte)1994年所选的当代西方思想家中,也包括鲍得里亚、德鲁兹、德里达、伊利加莱(Irigaray)、克里斯蒂娃、拉康、利奥塔和塞尔等人。

"后现代大祭司"也许是对于鲍得里亚最传神、也最容易招致误解的称呼,鲍得里亚本人对这一称呼一直不予认同,他甚至还急于同后现代划清界限:"我认为同大祭司相提并论是不恰当的。首先需要说明的是,当说到某某人是大祭司时,必须想一想'后现代主义'和'后现代'是否具有意义。它起码不适用于我。这是一种表述方式,一种语词方式,但它说明不了什么。这甚至不是一个概念。这是因为,我们无法对目前所发生的一切加以定义,就像利奥塔所谓宏大的理论已经成为明日黄花。也就是说,出现了一种虚空或真空状态。由于无法真正地表述这种状态,人们便选用了一个空洞的术语来说明真正的空虚状态。因此在一定意义上,后现代主义并不存在。以此观之,我显然并不代表这种空虚状态。我很乐于在一种(我也说不出是哪一种)空虚的状态中分析一系列事物的消亡,分析同样也是一种空虚形式的仿真(simulation),分析事物是从何处开始分解的。但这种空虚十分强烈十分密集,而不只是那种从文化破败后的残骸中出现的空虚,不是对文化遗骸的双重拼贴。我与此毫不相关,但它说明了此种拼贴出现的原因,因为后现

代主义本身即是由蒙太奇、拼贴等等所构成的……但此种拼贴在我看来完全是不正确的。它同我毫无关涉，我也不是唯一一个处在这种情境中的人"①。

显而易见，鲍得里亚在此竭力否认他同后现代主义有任何关联，而且他还一再表示后现代主义并无多少新意，他认为人们对后现代主义所说的一切在"后现代主义"一词出现之前就已说过了。鲍得里亚将后现代主义一词的流行归咎于利奥塔，不过他认为利奥塔并没有使它成为一种学说。鲍得里亚并不否认确实存在着某种"后现代主义"，但他认为这种"后现代主义"也许存在于建筑领域。鲍得里亚甚至建议人们抛弃这一并没有提出什么新东西的术语。"无论如何，后现代主义似乎意味着，一个人是'现代主义者'，而在现代主义之后仍然还有某种东西，因此他仍然囿于线性的意义观之中。这种线性观首先是后现代意义上的。在我看来，后现代主义是历史的一种回归和倒退。毋宁说，这是对过去的一种倒退。它没有面向未来意义上的超越，而是在恶的未来意义上的……迂回弯曲。我无法从中看到自身，因为我的赌注是一种期待，即使这是超越 2000 年的一种跳跃；我提倡人们抹掉九十年代而直奔 2000 年，从另一种角度去玩一把超越(过剩)而不是匮乏的游戏。在我看来，后现代主义是同俯首听命 (resigned)、更大程度上是同倒退联系在一起的。人们可以通过把眼前的一切加以彻头彻尾的杂交的并置方式来摆弄这些形式"。②

尽管如此，鲍得里亚也清楚地知道这种否定性的自我表述仍然难以割舍他同后现代主义之间的内在关联，"说我不是一个后

① 《鲍得里亚访谈录》，第 21—22 页。

② 《鲍得里亚访谈录》，第 22 页。

现代主义者,仍然太罗嗦,因为这是一种矛盾的因而需要加以论证的说法,而我并不想循此走下去……因此我对此无话可说,因为我是凭经验来言说和认识的,即使我证明自己不是一个后现代主义者,这也无济于事,人们仍然会把这种标签贴在你身上,一旦他们贴上了这种标签,它看起来就是恰当的。解决问题的方法可以多种多样。人们只是把它作为一个标签,在我看来,这实际上并不是一个……过程(怎么讲呢),它不是一种诡计,我们无需夸大其辞,但其中确实有极其含糊的地方。我自己则没有处身其中……情形就是如此"①。

明眼人其实不难发现,把后现代主义看作是"历史的一种回归和倒退"的鲍得里亚,同时也是一个极力倡导"超现实"、"超理论"和"后历史"的理论家,也是一个极力倡导"超政治"、"超性别"和"超美学"的理论家。鲍得里亚还曾经说过:"如果说虚无主义者就是惰性思维至上,并且致力于分析系统的不可逆转性直到无可转换的地步,那么我就是一个虚无主义者。如果说虚无主义者迷恋于现象的消失而不再是生产方式,那么我就是一个虚无主义者。现象消失、失语、内爆、狂热地'挥霍'。"②这种虚无主义同后现代主义之间又有何本质的区别,也许"后现代大祭司"的确是对于鲍得里亚最贴切的称呼。

三 摄影、电影与艺术

1991 年 11 月鲍得里亚在接受迈克·甘恩(Mike Gane)

① 《鲍得里亚访谈录》,第 22 页。

② 《类像与仿真》,第 162 页。

和 M·阿诺德（Monique Arnoud）的访谈时，曾就摄影、电影和艺术问题展开过讨论，当时甘恩直率地谈到鲍得里亚的著作中流露出了极其厌恶文艺复兴以降的欧洲艺术的情绪。虽然鲍得里亚认为用“厌恶”一词有点夸大其辞，但他并没有掩饰他对艺术文化的意识形态的反感立场，尽管他一再声称他同其他人一样并不反对艺术，“我敬仰某些欧洲艺术，问题不在于欧洲艺术，而在于艺术概念、审美概念以及艺术的审美化概念。但这是一种哲学概念，而我清醒地意识到自己似乎天生就对大写的文化，对艺术文化的意识形态抱有反感。这或许很像一个天生就厌恶文化的农民的立场，而从那种文化观之，我的立场似乎是一种不折不扣的无政府主义。各种文化活动和文化场所以及整个文化环境，所有这些都使我感到反感。因此我有一种反文化的偏见，既然文化如今已经等同于艺术，那么我就自然先天地强烈反对所有艺术形式。这并不意味着我不喜爱它们或者不敬仰它们。我像其他人一样喜爱和敬仰它们。但我并不把艺术看作是一种实践，并不为艺术和那些胆敢自视为艺术家的人们撰写评论！我甚至认为自己不是一个知识分子。不论在什么场合，一旦我看到有三个知识分子在一起，我就会即刻逃离，我无法忍受他们。我对艺术家也是如此。不管情形如何，他们对艺术和文化所持的是一种伪善的态度。我无法忍受。我试图与之融合，但这做不到。在我看来，我一直从物的角度出发来解释艺术审美，这是我自始至终所迷恋的。因此我问自己：究竟是哪一种物？但人类学和形而上学的观点是一种内在于美学的观点，我从未接受过这种观点。我绝不会采纳这种观点。我感到它非常有吸引力，但它不能阻挡我从一种审美的观点来欣赏或判断事物。但原则上讲这种观点意味着人们突破了界限和艺

术的自我提炼……我无法忍受所有这些观点。因此我不会写一部美学著作，因为那样做的话就会奉艺术为艺术，就会认同那些艺术假设，就会把艺术看作是一门学科和一种职业，这自然是我不会做的。对政治学我不会这样做。对哲学我不会这样做。我试图突破所有这些做法。是的，我不会为艺术做我同样在其他方面未曾做过的事。"①

鲍得里亚始终以外在于一切体制为荣，当然这也包括外在于艺术的体制，他坦认自己依然完全是一个未开化的圈外人，既不属于某个俱乐部，也不属于宫廷，而且永远不想加入其中，就像他以往不想加入到大学的某个帮派或某个知识分子俱乐部一样。即便有人认为他的所作所为有些矫饰做作，但他将依然固我。他自称并不很精通音乐，只是一个自修者，没有什么音乐文化观。但倒有一种美术的文化观，他认为每个人完全可以有自己的文化观。

摄影和电影显然是鲍得里亚最感兴趣的两个话题。鲍得里亚对摄影一直情有独钟，1963 年他出版过一本摄影集，1992 年 12 月在香榭里舍大道的美术馆还举办过他的个人摄影展。鲍得里亚迷恋摄影，认为这是一项具有强烈感染力的活动，而且摄影是物的形式，是物的显现形式，它高于电影，因为电影比它更要求真实。鲍得里亚喜欢摄影还因为摄影是一种完全空虚和"不真实"的东西，它保有着灵魂静悄悄地显现的观念。"它深深地吸引了我。相片、光线、时间结合在一起，所有这些都在一个具有不同轮轴的机器中成为一个整体。但是如今的摄影我看不懂了，我不再把它看作是一种活动，因为如今的摄影是如此的优美、完善和

① 《鲍得里亚访谈录》，第 23 页。

无懈可击，摄影成了艺术，成了技术性的东西。再说一遍，我无法从事这种摄影”①。

至于电影，虽然它同样让鲍得里亚着迷，但鲍得里亚认为它已走到了绝境，而且不只是他一个人看到了这种绝境。他认为如今的电影只称得上媚俗而算不上是电影。“巨大的机器在此也成了具有巨大技术提炼能力的东西。这是一种意象的喧嚣，人的幻影的喧嚣。电影成了人们运用电影艺术、画面等等所能做之事的辉煌表征。很显然，一切都是可能的，什么事都做过了，除了机械魔力之外，不再有任何魔力可言。人们会认为，所有这一切以往都做过，现在只不过是做得更好而已；这是一种表现。我不这么看，也许我仍存有乌托邦的电影观，但这往往不同于现在的情形。我认为传统的电影已经彻底消失了。人们对电影已经有所健忘。人们不知道他所看到的是什么东西，其价值，其好坏以及他对此的看法。你所认识和信任的人却有着与你完全不同的看法，对电影有着与我们完全不同的结论。在电影中一切都丧失了它的可信性。我非常深切地感受到这一点。有些东西消失了，不再影响到我，但我青年时代所看的那类电影的消失于我而言却是一种严重的损失，这是一种名副其实的损失。至少摄影还保留着，人们还可以从事这项活动。人们可以自主地摆脱普遍的生产体系。这是希望所在，尽管如今的摄影已经是花招迭出。这是审美的悖论。某些东西展示给你，你对此作出判断。这是完美的，好的，但随之就出现了批评的声音。它包容了一切，观点、技巧以及其他一切东西，但它不能够引起你的兴趣。你完全无动于衷。我与此则毫不相关。因此似乎一切都灰飞烟灭了。电影以及政

① 《鲍得里亚访谈录》，第23—24页。

治——所有这些部署和展示活动都逐渐变得毫无意义。摄影没有使我无动于衷,但是在奢侈品(豪华)市场上人们看不到摄影。自然可能有例外,但这已经是一种普遍趋势。市场正被垄断……我认为这种情况十分令人沮丧。"[1]

鲍得里亚对于摄影和电影的悲观态度,与他对于波普艺术的赞赏,构成了鲜明的对照,这是与鲍得里亚有关艺术史、艺术生产的观点紧密联系在一起的。正是由于这一原因,鲍得里亚才在波普艺术的发展中看到了希望。

四 波普艺术

鲍得里亚对艺术的分析最早见于1970年出版的《消费社会》一书,他从二十世纪初期艺术品形式剧烈变化的角度对大众艺术作了讨论。鲍得里亚认为二十世纪以前的艺术被赋予了心理上和道德上的价值,而这种价值使得艺术对象(art object)带有一种唯灵论者的(被描绘为具有人的特点的)气息,到了二十世纪艺术对象"不再通过代理关系而生活在人的阴影之下,而是开始作为对空间分析的独立元素获得了不同寻常的重要性"[2]。随后,鲍得里亚的论述很快地穿越了现代艺术领域,于是艺术对象也就急速地发展至抽象派的艺术品,但颇具反讽意味的是,艺术对象却在达达派和超现实主义那儿得到了复兴,然后又被随之而来的那些迈向抽象艺术的运动所解构和发散,而如今"它们显然与它们在'新外型与波普艺术(pop art)'中的形象

① 《鲍得里亚访谈录》,第24页。

② 《消费社会》,第33页。

保持一致”[1]。

鲍得里亚随即提出这样的一个问题：波普艺术是符号和消费社会的一种真正艺术形式呢，还是单纯的一种时尚效应并进而本身变成一个纯粹的消费物品呢？鲍得里亚指出，这个问题的答案不可能是明白无误、毫无歧异的，因为波普艺术就像广告、时尚和其他一些东西一样，很显然是两者的结合，他认为在阐释波普艺术时，应遵循消费的逻辑，把表现（representation）作为一个（通过符号价值和交换价值而）产生特权的意义载体来消灭，并把艺术品降格为仅仅是一个符号的地位。“在波普艺术之前的所有艺术都是建立在对世界的‘有深度’的看法之上，而波普艺术则相反，它声称与工业生产和连续生产是同质的，与整个环境那种人工的和再造的特性是同质的，与符号的内在固有秩序是同质的；与整个市场的饱和状态是同质的，同时又与对事物新秩序从文化上抽象化是同质的。”[2]

接着，鲍得里亚又提出了一个问题：波普艺术应当被阐释为通过对艺术的美学投资将会使得事物再神圣化还是平庸化？或是把艺术降格为一个商品，降格为商品世界的符号再生产？

> 有些人可能会说（波普艺术家本人也会说），事情真的要简单得多：他们这样说是因为他们是得到赞同与支持的；毕竟他们在享受好时光，他们可以环顾四周，把看到的东西画下来，这是自然的现实主义，等等。其实，这种说法是错误的：波普意味着透视画法的终结、现象再现的终结、

①② 《消费社会》，第33页。

记述的终结、积极创造者的终结,更是颠覆世界的终结和反传统艺术的终结。波普不仅针对"文明"世界的内在性,而且针对着它与世界的完全整合。在此存在着一种疯狂的野心:废除整个文化的仪式和基础,废除超然存在(也许非常简单地是一种意识形态)的仪式和基础。①

在鲍得里亚看来,波普艺术就这样在艺术史中成为了一个转折点,艺术在这个转折点上变成了纯粹的世界的符号再生产,尤其是消费社会的符号再生产,而消费社会本身主要是一个符号系统。符号超越了它所指对象的胜利、表现艺术的终结、一种新的艺术形式的开始,鲍得里亚用"仿真"(simulation)这个术语来特指这种新的艺术形式:艺术成了对模特儿的仿真。鲍得里亚坚持认为,由于波普艺术那种幼稚的美国方式、极度的消费主义倾向、平板单调和平庸陈腐的风格而批评波普艺术是错误的,因为在这点上,它正是再现了现代文化的真正逻辑,"波普艺术家们不能因为使得这一点明白无误地显现出来而遭受责备,……有可能发生的、最糟糕的事莫过于他们遭受谴责并因此被强加一种神圣的功能。对于一种并不反对对象世界而是探索其系统并进入系统本身的艺术而言,这是符合逻辑的……综观波普艺术对于对象的偏好及其商业上的成功,波普艺术可以说是第一个作为一种'被标上符号的'和'被消费的'艺术对象来探索自身的身分地位的艺术种类"②。

然而,鲍得里亚也看到了在对波普艺术太热情的拥抱之中隐藏着一些危险,因为波普非常接近于对纯粹的真实性和资产

①② 《消费社会》,第34页。

阶级的自发性的幼稚庆祝，而鲍得里亚认为真实的艺术家就是那种最精确地再现周围世界的人。与这个危险相连的是“创始的危险方面”，这种创始与有些波普艺术家声称的他们所坚持的观点相联系，那种观点就是他们的艺术是伴随着对一个全新的世界，即消费世界的发现而产生的，而且这个世界充满着神奇的新的客体对象和商品，而这些客体对象和商品可以用作与现存宇宙达成新的和谐的灵感。最后，还存在着一个危险，那就是波普艺术家可能会成为一种新的本质主义的牺牲品，但是也正是他们传播了这种新的本质主义（同时也是他们相信的一种新观点），即艺术可以掌握并再现事物的本质，而不只是再现符号。在鲍得里亚看来，波普艺术之所以有价值主要是作为消费社会逻辑的一种符号，作为（符号价值、抽象化、重复等等）意义化过程的复制，这种意义化过程是鲍得里亚当时在理论层面上进行描述的东西。

在鲍得里亚《符号政治经济学批判》（1972）一书中还有两篇关于艺术的论文也很明显地表现了相同的理论观点和兴趣，其中的一篇《姿势与签名：当代艺术中的部分制作艺术》，阐明了消费社会中客体对象（和需要）的系统是如何被组织进符号系统的理论。鲍得里亚列举的例子是绘画作为一个标上符号的客体对象（签名）和有姿势的客体对象，实质上也就是艺术姿势或实践的产物。波普艺术家看似奇特的姿势、重复几乎相同的作品系列，却指向了现代艺术的真正本质，即现代艺术不是把自己作为世界的体现而确立起来的，而是作为一系列姿势，作为一个作品系列中的符号生产来确立自身的。鲍得里亚坚持认为，这种实践也指出了那种相信艺术的作用是理解（重新理解）世界，提供新的审视世界的方法，提供接近真实的途径的观点是多么幼稚，因

为这种艺术,或者说所有艺术只不过是一组符号,是在一个系列内部"指向自我的主体"的产物。

鲍得里亚把绘画阐释为符号文化的标志和把文化简约(降格)为符号系统的标志,在这个符号系统中艺术通常扮演一个有特权的角色。艺术于是就像其他商品一样,也服从于同样的规则和符号意义系统,也得遵循时尚法规,尊重由市场和商业化对价值所作的决定。

在整个七十年代,鲍得里亚不断地用他对艺术的研究来解释他关于当代社会发展的论点,事实上他一直在用艺术分析来解释他的理论观点。正如道格拉斯·凯尔纳(Douglas Kellner)指出的那样:"对于鲍得里亚而言,现代艺术,或者说所有的现代艺术都是属于与当代世界共谋的艺术。艺术与世界玩游戏,同时也被包括进游戏之中,艺术可以滑稽模仿世界、解释世界、模拟世界、改变世界,但艺术却永远无法扰乱世界的秩序,这个秩序也正是艺术本身的秩序。有意思的是,鲍得里亚坚持否认艺术的批判性和否定性作用,把艺术对现存社会的妥协与共谋看作是一种致命性,一种目前环境的必需。"①

对于波普艺术的偏爱,是鲍得里亚一直到九十年代依然坚持的立场,沃霍尔这样的波普艺术家之所以让他感到亲切,是因为他们不是艺术史构架内的艺术家,而是外在于这种构架的人,他们生活在别处,不再从事审美活动,因而更为有趣,同那些在黑格尔体系构架内提出预言的人相比,他们更具有魅力。用鲍得里亚本人的话来说,"我并非彻底地、不折不扣地崇拜沃霍尔,而

① 道格拉斯·凯尔纳:《让—鲍得里亚:从马克思主义到后现代主义及其超越》。

是因为他在我看来是将仿真带入了想象之中，这是从审美的观点来看的，而不是从仿真中断的原初意义上来看的。从此之后仿真主义者等等只不过是在重复已经做过的事情。沃霍尔实际上成为其中的焦点。诚然，你也知道，沃霍尔是在重复他自己。但有时他穿透了审美的玻璃幕墙……"[1]。换句话说，鲍得里亚感兴趣的是事物的本来面目，正因为如此，他自始至终对物、物本身、赤裸裸的物兴趣盎然，而这种关注恰恰不是美学意义上的，而必然是超美学的。对于鲍得里亚来说，黑格尔美学的价值恰恰在于他对艺术的消亡等问题提出了质疑，而且黑格尔为分析这些问题的所有现代方法奠定了基础，但是人们并没有准确地理解他的思想。总之，鲍得里亚觉得有意义的问题是："西方意义上的艺术被超越后，情形将会怎样？"

五　媒体恐惧论

在八十年代，鲍得里亚之所以被看作是"后现代主义的大祭司"和后现代主义话语阵地的热门理论家，很大程度上在于他从生物基因学、仿生学、全息理论、计算机模拟等当代最新高科技手段所造成的时代境况出发，勾勒了由"符码"、"类像"、"仿真"所构成的全新的经验领域以及全新的历史阶段和社会类型。鲍得里亚从消费、信息、传媒和技术的角度所描述的世界就是一个典型的后现代世界，或者说，一个鲍得里亚的世界就是由"符码"与"超现实"、"仿真"与"类像"、传媒与信息、科学与新技术共同构成的一个后现代世界。

---

① 《鲍得里亚访谈录》，第25页。

在鲍得里亚的这个世界中,当代大众传媒起着极其重要的作用,对传媒在当代社会中的影响和作用加以考察,事实上已经成为鲍得里亚后现代理论的一个重要理论特征。在他看来,当代大众传媒已经深刻改变了我们的私人生活空间和社会生活空间,并且极大地改变了当今的经济、政治、文化和社会形态。这一重要理论特征很大程度上源于鲍得里亚对加拿大著名社会学家M·麦克卢汉本人及其理论的相熟相知。麦克卢汉于1964年推出了他的扛鼎之作《理解传媒》,对当代大众传媒在全球迅速传播所带来的一系列后果作了深入探讨,认为这种传播已经造成了一种全球化的普遍经验和普遍意识,促成了一个"地球村"的到来。麦克卢汉的"传媒就是信息"、"热媒体"和"冷媒体"等等论断对鲍得里亚产生了深远的影响。其后,鲍得里亚每每推出一部著作,几乎都对当代大众传媒作出考察和论述,都把当代大众传媒看作是促成后现代性和后现代社会的一种重要力量。

在种种形式的当代大众传媒手段中,电视的出现尤其被鲍得里亚看作是传媒的一种主要的"仿真"机器以及后现代性社会的一个重要因素,因为电视促成了"符码"和"类像"在社会生活尤其是日常生活中的迅速传播。人们只要打开电视机就能在家中接受和感知现实,而无需像过去那样走出家门投入到社会生活之中去感受现实。包括电视在内的当代大众传媒手段对"像"、"符号"和"符码"加以复制,从而共同型塑和支持了一种"超现实"。如果说以往人们还能把传媒看作是现实的"镜像"、"反映"、或"表象"的话,那么,如今传媒所制造出的"超现实",则要显得比"现实"更"真实",因为所谓的"现实"本身就是来源于一种"表象"。

鲍得里亚认为当代社会中的读者、听众、观众或者社会学意

义上的受众和大众实际上是由大众传媒所造就的，因为大众传媒把人们的思想观念和日常经验加以一体化，从而强化了大众化一体化的进程。另一方面，大众接收了各种各样的传媒内容，拒斥和消除了其中的意义，而只是要求获得其中的娱乐性场面，从而进一步消除了传媒信息与现实之间的界限。大众传媒迎合着大众的心理，通过娱乐性的“狂欢文化”场面“复制”着大众的口味、兴趣、幻想和生活方式，从而传媒的操纵实际上是从外部强加了大众的意识。在《论诱惑》一书中，鲍得里亚挪用了麦克卢汉的“热”媒体和“冷”媒体的区分，揭示了大众传媒是如何吞噬信息和消除意义的。在他看来，大众传媒把体育比赛、战争、政治动乱、灾难等等事件改造为“冷”媒体事件。鲍得里亚认为，电视转播的体育比赛同现场的体育比赛之间是有差别的，两者不是同一回事，因为一种是“热”的比赛，一种是“冷”的比赛、一种是具有现场感的竞争和挑战，另一种则是同选取角度、重放、闪回等相关的电视场面。在鲍得里亚看来，如今所有重要的大众传媒都已经“冷”化，因此麦克卢汉所谓的“热”媒体和“冷”媒体的区分也已经消失。所有大众传媒的信息和交流都消除了意义，从而使听众和观众处于一种平面化的、单向度的经验之中，被动地接收形象或拒斥意义，而不是主动地参与到意义的流程和生产过程之中。因此，大众媒体同神话、形象、历史、意义或意识形态的构造毫无关系，最终出现了观众是荧屏，而电视在注视着观众的情形。这实际上是把电视加以“拟人化”。

鲍得里亚认为，当代大众传媒在型塑大众的个人经验和社会经验的过程中，直接把大众塑造为一种“黑洞”，塑造为一种漠不关心的“沉默的多数”，他们在接收信息的同时便也消除了它们的意义，从而使“社会”在大众中“内爆”，并造成了“社会”的终

结:"传媒,所有的传媒,信息,所有的信息,都在两个方面发挥着作用:就外在而言,它们对社会有所增益,就内在而言,它们消除了社会关系中社会本身。然而,如果说社会既被它的促成力量(传媒、信息)所摧毁,又被它的产物(大众)所重新接收,那么就可以看出,社会的定义是空洞的,这一术语往往普适于每一种话语,如今则不再能够分析任何东西或意指任何东西。它不仅是空洞无用的,而且,一旦它出现时,便会遮蔽了其他东西。"①

鲍得里亚还从他的"诱惑"理论出发,把大众传媒看作是一种"冷漠诱惑"的工具。当人们选择频道,选择传媒并进入包围着我们的传媒信息网络时,我们在自己的头脑里欣赏着光、影、点等所组成的事件,从而借助传媒成为信息和事件的调节者和控制者。在此意义上,个体也成了交流网络中的一个组成部件,成了传媒和交流网络的终端,主体成了信息交流网络枢纽中的客体,传媒空间由此消除了外部空间与内部空间、公共空间与私人空间之间的区分,传媒就不再是人的力量的外在化表现和延伸,相反,人本身成了传媒系统内的终端。就此而言,人的眼睛和大脑已经替代了手和其他感觉器官而成为人类实践的主要工具,就像信息处理已经替代生产、技术和实践而成为人类活动的基本形式一样。这显然是从技术主义立场出发的一种新的反人道主义。

此外,鲍得里亚还进一步把传媒看作是淫秽的、透明的和狂喜的工具,因为当代大众传媒把以往属于私人空间的规则、习俗和隐私如此外在化和公众化,不再有任何传统意义上的秘密可言,一切都展示在荧屏上和公众的视野中。在传媒社会,内在性、

① 《在沉默多数的阴影中》,第66页。

主体性、意义、隐私和内在生活的时代已经消失，而淫秽、迷恋、晕眩、瞬间性和透明性的新时代出现了。

最后值得一提的是，鲍得里亚把知识分子地位的削弱归因于大众传媒，因为大众传媒在全球的不断发展和渗透，一方面固然使各种不同的思想观念和价值观念得以传播和相互关联，但它同时也造成了知识分子批判职能的丧失："思想观念在超常地传播，最抵牾的思想观念都可能在同一种渠道中超常传播。结果，它们各自的独特影响则消失殆尽。我是指它们的否定性消失殆尽了。大众传媒形形色色，但都不是否定性的传播载体。它们传播的是中立化的肯定性。一些知识分子因此而不相信大众传媒，他们希望大众传媒保持自身的纯洁性。我们也目睹了这样的事实，一种分析观点由于传媒的作用而变得易于被接受。这样的分析观点太容易被接受了。我是说，它可以四处传播，广为人们接受。问题在于，在大众传媒社会中，肯定性与否定性之间的差异恰恰被绝对的肯定性抹杀了，而这种肯定性事实上不再是肯定性，而只是向前播放的传媒音像带。"①

在鲍得里亚眼里，1968 年的"五月风暴"是一个分水岭，是西方知识分子集体"淡出"的一次告别仪式，"(五月风暴)明显地对文化作出了否定，并且牺牲了政治价值。诚然，在这种牺牲之后，出现了一种虚空，一种文化虚空……1968 年的激进主义已经沦为股票交易灾难、艾滋病的出现等等大事件——这是美国式的激进主义。传统意义上的知识分子在这种激进主义中没有位置。知识上的激进主义已经沦为种种事件，因此知识分子失去

① 《鲍得里亚访谈录》，第 76—77 页。

了作用。知识分子没有未来"[1]。即使在"五月风暴"之后的当今社会出现了女权运动、绿色和平组织运动,这些运动在鲍得里亚看来也仅仅只是一些"事件",从中看不到知识分子的激情、影响和作用,因为知识分子已经"不在场",那种认为知识分子创造了社会思想观念和价值观念的想法已经成了一种幻想。

大众传媒占据主导地位,使得大众与知识分子之间出现了一种新型的关系。如果说在传统社会中大众与知识分子的对立表现为知识分子是主动的观念传播者和灌输者,大众是被动的接受者的话,那么在大众传媒社会中,大众同知识分子的对立则表现为大众不再同知识分子相关,大众以"沉默"来对抗传媒的主宰和知识分子的统治企图:"我用'沉默的多数'来以此表明,这种沉默是一种权力,一种回应,这种沉默是大众以隐退的方式所作出的回应,是一种策略。这不只是一种被动性的表现。这恰恰正是终结意义,终结宏大的政治操纵系统和信息操纵系统的途径……大众借此拒斥了种种强加在他们身上的东西。人们试图把政治的、社会的、文化的东西强加在他们身上:所有这些东西都是从上面强加下来的;它们是通过传媒来强加的,而大众则以沉默来予以回应。"[2]

在媒体统治时代,知识分子如何重新调整自己的位置和策略,是鲍得里亚迫使我们不得不思考的难题。

第四节 凡蒂莫的后现代性美学理论

作为当代意大利最重要、最具国际性影响的思想家乔万

①② 《鲍得里亚访谈录》,第155、88页。

尼·凡蒂莫（Gianni Vattimo，1936—）以其独特的理论贡献，不仅成为了后现代主义思潮一位杰出的理论代表，而且为后现代主义理论的发展开辟了一条崭新的思路。与福柯、德鲁兹、德里达、鲍得里亚、利奥塔、布尔迪厄等后现代主义大师一样，凡蒂莫也是1968年"五月风暴"的产儿，他1974年出版的《主体与面具》一书，欢庆了资产阶级主体的消亡，在这部将马克思与尼采的概念熔于一炉的著作中，我们可以强烈地感受到凡蒂莫与他同时代人所共享的激进主义情愫。

但是，凡蒂莫以后的思想发展与他的法国同行们截然不同，他并没有因为后现代主义对宏大叙事的颠覆而将真理、理性、意义等重大理论问题排除出自己的理论视野，相反，他试图在后现代主义的理论背景下重新思考同行们避之唯恐不及的这一系列理论问题。正是这种极富创见的理论思路和非凡的学术勇气，使得凡蒂莫在当代人文科学领域发出了不容忽视的独特声音。凡蒂莫令人惊讶的学术兴趣，也许与他深受德国思想传统的熏陶不无关系。

凡蒂莫1936年出生于意大利都灵市，五十年代中后期进入都灵大学学习，师从帕瑞森（Luigi Pareyson）。帕瑞森是意大利四十年代初期最早发现存在主义的少数几个知识分子之一，他还首次把海德格尔和阐释学原理引进到当代意大利哲学。凡蒂莫完成博士论文后，于六十年代初期来到德国海德堡大学继续深造，师从阐释学大师伽达默尔等人，正是在这一时期，凡蒂莫的研究兴趣开始集中在十九世纪和二十世纪的欧洲哲学上，尤其是阐释学和本体论。从1963年发表的一篇带有传统的海德格尔式的存在主义思想的论文《海德格尔的存在、历史和语言》开始，他发表了一系列研究海德格尔、施莱尔马赫和尼采的

文章。1965 年,凡蒂莫的论文曾在海德格尔国际学术讨论会上受到高度赞扬,这是他首次在世界范围内得到承认。当帕瑞森从都灵大学的教职上退下来时,担任帕瑞森多年助手的凡蒂莫接替了他的教职,从 1981 年起他一直在都灵大学担任理论哲学教授。

凡蒂莫在意大利思想界的迅速崛起,与第二次世界大战以后意大利思想界的发展历程有密切的关系。因为急于摆脱非理性主义和法西斯极权主义幽灵,战后意大利的思想界义无反顾地选择了一条导向理性主义的思想之路,结构主义和符号学的迅猛发展,可以说是这一努力所产生的令人欣慰的结果,以艾柯为代表的一批知识分子通过自己的辛勤劳作,使结构主义和符号学一举成为战后意大利输出的最成功的文化产品。然而,凡蒂莫有关现代性终结的思想,却彻底打破了这一祥和有序的文化格局,凡蒂莫的思想搅乱了整个八十年代的意大利思想界,他在 1983 年结集出版的论文集《衰弱的思想》,当即引发了一场尖锐的公开论战。1985 年凡蒂莫出版了著名的论文集《现代性的终结》,三年后出版的该书的英译本,成为凡蒂莫在英语世界问世的第一本著作,而在此之前,他已有两本著作出版了法译本。可以说,凡蒂莫的国际性影响是从西欧开始迅速波及到南北美洲的,而他 1992 年出版的英译本《透明的社会》更是激起了英语世界读者极大的关注。凡蒂莫具有影响力的英译本著作还包括 1993 年出版的《差异的冒险:尼采与海德格尔之后的哲学》、1997 年出版的《超越阐释:阐释学对于哲学的意义》、1998 年与德里达一起编辑出版的《宗教》、1998 年出版的《阐释学的后果》等。凡蒂莫标志性的贡献在于,他试图为理解现代性的终结及其对艺术和科学的影响提供了一种哲学基础和理论

阐释。

从某种意义上说，凡蒂莫理论的风靡，与六十年代以后法国后结构主义、后现代主义思潮的迅猛发展是遥相呼应的。无论是在法国还是在意大利，原本为理性所保留的位置，原本由历史循环论或普遍性的、非历史性的结构主义所保有的阐释权，不得不让路于对理性和真理等概念本身的质疑。与法国后结构主义、后现代主义一样，这一质疑活动的资源同样来自于尼采（很大程度上）和海德格尔（较小程度上），而凡蒂莫长久以来一直专注于尼采和海德格尔研究，此时他开始以意大利哲学发展中的主要人物的姿态登场了。

一　现代性的终结和后现代性

现代性，无疑是一个意义复杂并且难以精确界定的概念。德国思想家哈贝马斯认为，“现代”一词的拉丁文形式产生于十世纪末的欧洲，最初只是一个宗教性的术语，以后逐步扩展到文化和知识领域之中，作为一种广泛的观念形态的“现代性”意味着人类在知识领域内的进步，它是一个开启于启蒙时代的文化合法性的工程，它包括科学、道德、艺术等领域的全面的理性化的建设。[①] 德国思想家西美尔被认为是第一个深入研究现代性问题的思想家，他对现代性本质的理解也许是发人深省的，他认为现代性的本质就是没有本质。不过，大多数思想家都同意：现代性的开始引来了历史上独一无二的社会形式，而这一形式又在现代文化的多样性中得以呈现出来。现代性本质上是动态的，使

① 福斯特编：《反美学：后现代文化论集》，第3--15页。

人们能够控制自然,能积极地改变社会生活,能通过民主政治和平地管理个人利益之间的冲突。现代西方政治自然地假定:诸如多数主义的决定与少数人基本权利之间的紧张,将在政治一宪法领域内得到解决。现代性在实现人类可能性方面的现象上的潜能远远超过以往任何文明,但它同时也带来各种各样的挑战和危险。

凡蒂莫在《透明的社会》一书的第一章中指出:“我们谈论后现代,是因为我们感到,现代性在某些关键方面已经结束。要理解现代性已经结束的陈述意味着什么,首先必须理解现代性意味着什么。在众多的定义中,有一个可能是大家普遍同意的:现代性是一个时代,在这个时代里一件事物简单地‘成为现代’变成了它本身的一个决定性的价值。我认为,在意大利语中,正如在其他许多语言中一样,称某人是‘反动派’依然是一种羞辱,因为‘反动派’带有来自过去的价值,隶属于传统,隶属于已经被‘克服’的思想形式。在我看来,广义地说,这种对‘成为现代’的赞颂是体现现代文化整体特征的东西。”①

与吉登斯(Anthony Giddens)对现代性的理解不同,凡蒂莫仅仅将现代性理解为一种态度,而不是十七世纪以来的社会生活方式和组织方式,这样,凡蒂莫就将在欧洲出现的现代性又向前推进了一个多世纪。他认为这种现代性的态度是到十五世纪结束时(官方的现代性的开始)真正开始的,那时艺术家开始被认为是具有创造性的天才,同时还出现了前所未有的对新事物和原创性的不断增长的强烈崇拜。几个世纪过去了,越

① 凡蒂莫:《透明的社会》,第1页。

来越清楚的是：这种在艺术方面对新事物和原创性的崇拜，是与某种更具有普遍性的观点联系在一起的。根据这种观点，人类历史就像在启蒙运动时期那样，被看作是不断运动着的解放过程，好像这一个过程本身就是对人类理想的不断完善。在这个意义上，如果历史意味着进步的话，那么，更大的价值将会清楚地附加到更先进的东西上去，附加到更接近过程终结的东西上去，这种观点要求人们把历史看成是分阶段线性发展的。

凡蒂莫进一步指出，现代性的态度实际上假定了一个中心的存在，"在这个中心的周围，事件被聚集和有序地排列了起来。我们认为历史是在耶稣诞生的零年左右被排列起来的，更具体地说，是从'中心'，即西方，这个文明之地，发出的、连续的有关民族生活的一列事件火车，在这个文明之地的中心之外是那些'原始的'、'发展中的'国家"①。凡蒂莫认为在十九世纪和二十世纪，这种线性发展的历史观就已受到激烈的批判，本雅明在1938年的一篇短文《关于历史哲学的论文》中早就揭露了这一观念的意识形态特征，"这种线性发展的历史观体现了统治集团和阶级所构筑的过去。事实上，从过去又传下了什么呢？不是发生过的一切，而只是似乎是相关的东西。例如，在学校我们学习战争的日期、和平条约甚至革命，但从不告诉我们影响形式中的剧烈变化，或性别态度，或诸如此类事情的急剧变化。历史只讲述涉及那些值得关注的人（如贵族、君主，或一旦变得有权势的中产阶级）的事件，而穷人以及那些被认为'低下的'生活方面并不构成历史"②。

①② 凡蒂莫：《透明的社会》，第2、3页。

按照凡蒂莫的观点，当现代性不再可能把历史勘测成为分阶段线性发展时，现代性就终结了，而后现代性就是对现代性终结的体验，他从尼采和海德格尔得到启示，把非形而上学的真理概念和存在概念界定为探索历史终结和现代性终结体验的根本性的一步，因而得到凡蒂莫肯定性评价的后现代性就令人惊讶地出现在十九世纪最后的二十五年，即尼采的哲学文章发表和他对欧洲虚无主义表示拥护的年代。也许凡蒂莫在最初思考这个问题时，隐含了现代性哲学结束之后，后现代性哲学才开始的观点，但凡蒂莫更为强调的不是这种历史分期的观点，他认为后现代性是对"历史终结"的一种体验，而不是一个不同的或更新的历史时期本身的出现。在现代性终结之时，任何命名一个确切的历史时刻的尝试都是注定要失败的，因为现代性和后现代性必须在相同的概念空间和历史空间中共存，在那种特别"批判性的"关系中被绑在了一起，而在那种关系中后现代性没有、也不可能完全把现代性抛在后面。

凡蒂莫认为，从柏拉图开始的西方哲学，一直把存在和真理看成是稳定的、自治的实体，既具有永恒性，又具有崇高性。而他所提倡的"非形而上学的"真理和存在的概念，则把真理和存在都理解为事件，而不是具有永恒性和稳定性的客体，相反，它们是不断地重新阐释、重写、重做的东西。这意味着虽然真理肯定能被我们所体验（例如遇到一件艺术作品），但它永远不能作为一种理性的知识被占用和被传递给其他人。把真理当作理性知识也就意味着把它转变为一个客体（某种可以从一个人传递到另一个人的东西），而不是把它作为某种在每次阐释性遭遇的特殊环境中发生的东西，并进而维护其最终特性。

显然，凡蒂莫的后现代性观点与当代法国后结构主义思想极为接近，德里达、福柯、德鲁兹、利奥塔等人也是从“差异哲学”(philosophy of difference）入手，对传统形而上学进行颠覆的。凡蒂莫与他们一样也把这一理论资源归功于尼采和海德格尔，他认为差异从根本上说是人类权力意志(“阐释意志”，甚至“思想兴趣”)的产物，在逻辑方式上是无法被赋予超越个人主体局限的神圣本质或先验理想的。可以被认知的世界只能是一个差异的世界，也就是一个阐释的世界，因为在我们对世界的体验中所遇到的一切无非是一种阐释，世界上的事总是用我们充满主观价值的术语来阐释的。与法国后结构主义者一样，凡蒂莫认定，后现代思想所秉承的差异哲学，一方面是对所有形而上学的“真理宣称”和逻辑体系的瓦解，另一方面也同时否定那种能够替代已被废弃的东西的新真理及其产生的可能性，对于二十世纪的人文科学来说，不存在一个从充满矛盾和冲突的阐释世界中退场的出口。

二　虚无主义的价值

凡蒂莫后现代性哲学的意义，主要在于它坚决主张要严肃认真地对待哲学上的虚无主义，欧洲虚无主义的提法源于尼采的《权力意志》。虚无主义思想试图表明形而上学的“真理”只是表达了特定的个人或社会团体的主观价值，而不是神、人类或自然界不可改变的本质。既然在西方形而上学思想的传统中“理性”和“真理”的概念是完全独立的，因此无论是在科学、哲学还是艺术中，虚无主义只要遭遇到理性就会对它进行攻击。虚无主义试图表明逻辑(理性主义形而上学思想的根本基础)事实上只

是一种修辞学,而真理与虚假、本质与表象、理性与非理性之间的界线也必须破除。在凡蒂莫看来,差异哲学提供了虚无主义与阐释学之间的关键联系,而他的后现代哲学所依赖的正是这一联系,难怪《现代性的终结》一书的副标题是"后现代文化中的虚无主义与阐释学"。

凡蒂莫从尼采所宣布的"上帝死了"之中推断出,所有价值的"真实本质"是"交换价值"[①],而传统形而上学的存在如今已开始分解和消失到这一价值流变中去了。在哲学的虚无主义年代,没有任何东西能超越普遍等值的范围而存在,也没有任何东西能够声称"可靠"和"恒久",在这种关系中,每一种价值都可以被转换成或交换成任何其他特定的价值。也就是说,当由最高价值(例如上帝、理性等等)所确立起来的等级秩序崩溃时,价值系统本身就变成了一个无穷无尽的转换过程。在这一过程中,没有什么价值可以表现得比其他价值更"高"或更"可信",因为世界的各个方面(甚至存在本身)都要永远服从于更进一步的重新估价,即服从于阐释过程。

正如斯纳德(Snyder)在《现代性的终结》一书的英译本导言中指出的那样:"凡蒂莫坚持认为在最高价值的消失和形而上学思想的根基的消失中所显现出来的交换价值的普遍化,对于人文科学而言绝不是一个灾难性的事件。使可靠性和真实性成为可能的那些条件的失去预示着'一种可能的、新的人类体验',而不是虚无和异化。这种体验,也许可以称作后现代,能在把一切(包括存在)降为交换价值的过程中找到其根源,它也许可以被宽泛地界定为对现实的无限可阐释性。"在凡蒂莫看来,哲学

① 凡蒂莫:《现代性的终结》,第22页。

上的虚无主义到来之后，人类就处于一个只能由人类主体来阐释或指定价值的世界之中，每个人类主体都将面临这样一个世界：在这个世界中，等待他或她的总是只有进一步阐释的选择，而不是绝对的价值，每个人类主体都在从事无止境地阐释"存在"的各个方面的劳作。由虚无主义所带来的对无限的可阐释性的体验，已导致了"对现实具有说服力的力量的弱化"，因为它使得"所有（由形而上学提供的）作为真实的、必需的、绝对的、真正的东西变成了过多的阐释的可能性中的另一种阐释可能性而已"①。

凡蒂莫认定在现代性终结之时，我们应该切实地面对这种"对现实虚构化了的体验，这同时也是我们追求自由的唯一可能性"②。凡蒂莫有时用"衰弱的思想"来隐喻这一后现代性哲学，有时则用阐释学的本体论来解释这一体验。他认为阐释学本体论"无非是对我们的条件或环境的阐释，既然'存在'超越了它的'事件'之后就什么也没有了，那么，当事件赋予自身以历史意义，当我们赋予我们自己以历史意义时，事件就发生了"③。

凡蒂莫在《现代性的终结》中曾详细地探讨过尼采和海德格尔的虚无主义概念的分歧。作为海德格尔式的思想家，凡蒂莫本人对虚无主义的坚持，更偏向于海德格尔，事实上凡蒂莫的"阐释学本体论"或"衰弱的思想"所贯彻的解构性的策略就来自于海德格尔的启示，这一点在《现代性的终结》一书的第二章"人道主义的危机"中已经有所表露。凡蒂莫把人道主义定义为"一种把人性放在宇宙的中心并使它成为存在的主人的观点"④。然后，他追随海德格尔 1946 年《关于人道主义的书信》中的观点，

①②③④　凡蒂莫：《现代性的终结》，第 27、29、3、32 页。

认为现在由于上帝死了以及随之而来的形而上学的衰退,使人道主义陷入了危机,而具有反讽意味的是,恰恰是在人性取代了上帝在宇宙中心的地位后,人道主义的危机才出现。换句话说,人道主义陷入危机是因为由尼采第一个宣布的虚无主义时代的到来。

凡蒂莫在分析这一看似不可能的情形时所运用的解构性策略是,将人道主义与形而上学置于一种等同关系之中,这样它们最终可以自由互换,而不像通常人们所理解的两者处于对立关系之中。他认为:"没有形而上学的作用就没有人道主义,在形而上学中人性为自身决定了一个中心的或排他的地位。另一方面,正如海德格尔一再表示的要重建形而上学的历史那样,形而上学也许只能在'人道主义的'本质范围之内才能生存下去,而这一点依然还不太明确("人道主义的"本质指的就是把一切简约为人类主体本身)。当形而上学的简约化本质使自身清晰明了时……形而上学已到了衰退的一刻,随之,(正如我们每天注意到的那样)人道主义也到了衰退的一刻。由于这个理由,上帝的死亡,既是形而上学的顶点,同时又是它的终点,也是人道主义的危机。"①

在剖析人道主义与形而上学的同一性是如何与人道主义的危机相联系时,与海德格尔一样,凡蒂莫也将问题引向了对当今技术的本质的质疑。海德格尔认为:"西方形而上学从历史角度将二十世纪的技术文明看成是最先进的形式。因为在技术中理性主义被推至人类迄今所能体验的最极端的程度。"凡蒂莫也认为全球性的技术规划就是要把"所有的存在,连结成为可预测、

① 凡蒂莫:《现代性的终结》,第33页。

能控制的因果关系"[1]。技术与形而上学之间的这种契约一旦被承认和接受，人道主义就不能"令我们相信它的价值提供了技术价值之外的别的选择"，即使它的定义特性也属于形而上学。凡蒂莫认为技术文明在它公开并且常常残酷地把人类当作客体操纵时，就已经暴露出人道主义依赖于西方形而上学的本质。与海德格尔一样，凡蒂莫也认为摆脱技术统治的唯一途径是坚持"技术的本质并不是某种技术的东西"。凡蒂莫通过海德格尔式的"技术的本质即形而上学"的命题，使技术被有效地重新联接到哲学的历史上，使技术的法则如同理性主义形而上学思想的法则一样受到仔细检查。正如斯纳德指出的那样："通过把技术引回到为它准备了道路的哲学传统之中，'衰弱的思想'削弱了技术文明把自己对世界的认识当作唯一可能的现实强加于人的这种努力。任何对拥有这种唯一可能的现实的声称都有悖于对世界无止境可阐释性的虚无主义原则，都必须遭到驳斥。对于后现代思想，技术的'现实'被弱化了，因为它被剥夺了它声称其具有的那种说服力；但后现代思想同时也摆脱了所有对人道主义的怀旧及其对宇宙的看法，即把人类主体放在中心，使其控制、统治一个客体的世界。"[2]

在凡蒂莫看来，超越形而上学程序上的逻辑和合理性，意味着回到海德格尔一直关怀着的存在的问题，也就是回到虚无主义的哲学。海德格尔认为，在西方形而上学中，起点是真理的问题而不是存在的问题。从柏拉图到尼采，传统西方哲学总是试图理性地演绎出日常世界存在者之间的关系或为之找出理由和根

---

① 凡蒂莫：《现代性的终结》，第40页。

② 参见《现代性的终结》英译者斯纳德的译者导言。

据,而这种对逻辑真理的探寻总是预先假定了存在的存在者,即主体和客体,因而人类所提出的问题并不是针对存在,而是针对存在者,即自然、人类和所有那些直接影响我们、把自身加到我们头上的事物。凡蒂莫与海德格尔一样,认为这些事物并不比存在本身更重要。凡蒂莫在肯定虚无主义价值的同时,将他的后现代性哲学引向了对人道主义、技术,尤其是存在这类海德格尔式的问题的思考,这是他与法国后结构主义思想的一个显著区别,同时这一多少令人有些惊讶的理论思路,既显示了后现代性哲学的复杂性,也显示了凡蒂莫哲学思想独特的洞察力。

三 "后历史"和"世俗化"

凡蒂莫在《现代性的终结》一书的导言中解释了他所运用的一些重要的术语和概念,包括本体论、存在、虚无主义等。在这些概念中,"后历史"和"世俗化"是两个具有组织性的关键概念,这两个概念是凡蒂莫从德国社会学家吉伦(Arnold Gehlen)那儿借用来的,吉伦1967年的论文《进步的世俗化》为凡蒂莫思考现代性问题提供了极大的帮助。凡蒂莫认为现代性的明确特征,是带有"进步"和"克服"这两个推论性概念的历史观念,而这是欧洲十九世纪中叶至后期的实证论者和历史循环论者的典型的文化特征。尼采几乎在他所有的著作中都对这种文化倾向采取了严厉的批驳态度,凡蒂莫认为有意思的是:尽管尼采和海德格尔从根本上质疑欧洲思想和现代性文化的遗产,但自相矛盾的是,他们同时又拒绝为批判地克服它而提出解决方法。正如斯纳德指出的那样:"尼采和海德格尔都陷入了双重的困境之中:一方面,他们根据原则拒斥西方形而上学思想的体系,另一方面他

们又同样认识到这个事实，即‘克服’的概念属于那个相同的体系，因此也必须被排除出去。由于这个两难困境以及由它产生的概念上的死胡同，因此无论对于尼采还是海德格尔都不可能鲜明地与现代性决裂，或鲜明地克服现代性，他们示意，我们不可能运用由现代性提供的思想和语言的哲学体系来思考出一条摆脱现代性的出路；目前我们还找不到一个已‘克服’了现代性错误并且已发展到超越这些错误的体系，我们没有任何别的选择，只能继续运用现有的体系。很显然这使尼采和海德格尔处于一个窘境之中，但正是这个窘境使得凡蒂莫把后现代性本身界定为一种对西方思想具有特别‘批判性的’关系，正是这个窘境开始起作用来分解现代性文化，同时又通过继续依靠它的哲学体系来延长它。”[①] 正因为这个原因，凡蒂莫把后现代哲学的出现定位在尼采所活跃的十九世纪最后的二十五年之中。

凡蒂莫用“后历史”这个概念来表述对“历史终结”的体验，即对“现代性的终结”的体验，“后历史”体验的产生与人们对传统的历史观念的质疑不无关系。凡蒂莫认为以往人们对历史的思考往往为历史统一性、进步等知识形式所左右。其实，历史是一个单一的、有机的过程的看法，正在受到越来越强烈的挑战，传统上被称为“历史”的东西，其实是被零散分割的、对过去事情的记载，而这些记载已不可能再被结合成一个单一的、受一个诸如“历史前进的步伐”这样的中心思想所控制的叙述。另外，通过福柯等人的工作，我们已经越来越清晰地认识到：历史的统一性的意象有其虚构的基础，有关历史的文字，在很大程度上是通过仔细选择修辞学策略来说服读者的，这种修辞学凸现的是所叙

① 参见《现代性的终结》英译者斯纳德的译者导言。

述的事件的"真实性"。

凡蒂莫认为有关历史的知识传统可能出现的最大危机在于:"进步"的概念本身陷入了困境。进步的概念是所有传统西方历史概念中的基础概念,它的形成和确立过程是与理性精神紧密相关的。仅从法国的情况来看,早在1690年到1740年间,通过启蒙实现无限进步的观念就已经在法国知识分子中形成了,圣·彼尔(Saint-Pierre)深受这种思想氛围的熏陶,将进步规定为社会趋向完美,他在《理性的持续进步概观》中认为人类的理性和智慧将随着时间而不断成长,他首次用确定的期限表达了人类进步的远景。启蒙运动的重要思想家伏尔泰则在《论普遍史和各民族的风俗精神》中,第一个明确地提出了历史进步论,并运用历史事实和历史证据对其观点进行有力的支持,他坚信理性和工业将始终处于越来越快的进步中,有用的艺术将被改进,使人痛苦的邪恶、使人蒙昧的偏见,在人们用理性管理国家以及哲学广泛传播的时代将会逐渐消失,当启蒙运动的代表人物沉浸在热情颂扬人类理性进步的乐观气氛中时,卢梭却以冷静的态度开始对启蒙主义进行反思,在《论科学与艺术》中,他认为历史处于退步之中,文明的"进步"同时是人本身的退步。不过,卢梭的思想并没有阻挡十六、十七世纪主要局限于知识领域的进步观念,向十八世纪的社会生活各个领域的渗透和扩展。事实上,这一工作是由孟德斯鸠、伏尔泰、杜尔格积极推动,最后在孔多塞手上集大成的。孔多塞认为人的能力的完善在本质上是没有界限的,实际上是不可预见的,这种进步或快或慢,但决不会退步,它仅仅受制于行星时间存在。孔多塞最终使得进步观念成为十八世纪具有普遍意义的、系统而完善的社会历史观念。而以狄德罗、爱尔维修、霍尔巴赫等为代表的百科全书派,则大大

发展了进步观念的影响力，使之从知识分子走向了人民大众。到了十九世纪，进步观念则被建立在科学理性的基础上，最终被确立为一种规律。[①]

但是，如今“进步”这一理念已被“世俗了”，因为按照进步的本意，就是朝着某种被许诺的方向前进，而如今“进步”却已不再拥有它起初的目的意义或目的论的终点意义，“进步”仅仅成了消费社会例行公事的一部分，消费社会依赖于不断生产出新的消费物品（无论是衣服、汽车还是观念、想法），因而也依赖于不断的进步“以使制度仅仅能生存下去”。广告声称某种汽车是“最终的驾车体验”，标志着汽车技术中所有进步的最高峰和终结，而这种声称很快会被下一年度“更新”、“更好”的汽车型号的出现所粉碎。从这一角度看，进步似乎已不再能产生别的什么了，而只是创造了这样一种条件：在这种条件下，进步以一种总是新的、总是可能的姿态出现。在这种循环的过程中，进步只能产生出更多的进步，而这种循环的过程同时又把进步的意义分解为历史中的前进运动，把新的意义分解为与其之前的东西有着本质差异的某种东西，从而产生出一种对“历史终结”的体验。凡蒂莫发现后历史的体验在尼采和海德格尔的作品中已被预见到了，而在当代生活中则变得越来越显著。

凡蒂莫并没有将进步的世俗化以及随后出现的“后历史”理解为西方文化和社会发展中的负面事件，相反，他把这看成是二十世纪后期人文科学的一个“肯定性机遇”和一个“可能性的领

① 有关进步观念在法国思想史中的演进，这里只是概括地复述了李勇的论文《论进步观念在法国的发展》所表述的观点和罗列的资料，该文载《法国研究》1998 年第 1 期。

域”,历史的终结意味着别的东西的开始,这不是通常所说的“抛在后面”或“超越”的意思,而是通过接受它和放弃它来超越形而上学,同时汲取它的力量,通过在不同的方向上扭曲它来寻求被从形而上学中治愈。“衰弱的思想”即使企图放弃形而上学时代,完全地进入后现代性时代,这种企图最终也只会导致重新回到形而上学时代,并歪曲、削弱、损坏、延长形而上学时代。因此凡蒂莫主张后现代性哲学只有通过慢慢“弱化”形而上学,才能从它的时代和错误中恢复过来。“衰弱的思想”没有,也不可能声称把以前的东西都抛开,如同西方文化不能被说成是已完全同其充满宗教和神话的过去决裂,并为文化找到了一个真正世俗的基础,并已摆脱了魔幻或神话思想的所有残留痕迹。其实,在传统的形而上学面前,凡蒂莫与德里达遭遇的是同样的困境,德里达认为只要使用概念就有落入形而上学传统陷阱的可能,然而跳出传统,发明一套全新的概念又是不可能的,所以他要生造许多概念,并运用涂抹的策略。凡蒂莫也沿用了同样的解构策略,他并没有用新的概念去废弃和取代传统的概念(如存在、真理等),不过凡蒂莫虽然保留了这些术语,但这些术语的意义已不再完全等同于它们在形而上学中的意义。虽然凡蒂莫只是提供了一个宽泛的理论框架,而且也没有付诸实践的设想,但他的后现代性哲学对于我们理解我们身处其中的历史,依然具有一定的启迪意义。

四 艺术的死亡

艺术的死亡或解体,并不是一个新鲜的话题,黑格尔就曾专门讨论过。黑格尔认为他所处的市民社会的时代,是不利于艺术

发展的时代。如果撇开黑格尔的体系性的努力，我们会发现非常有趣的一点，黑格尔所处的时代是资本主义的时代，也是现代性展开的时代，黑格尔坚信在这样的时代里艺术必然会走向死亡，走向解体。凡蒂莫认为："就像黑格尔的许多思想一样，他的艺术死亡的概念对于发达的工业社会的发展来说是很有预见性的，虽然，当代社会中艺术的死亡与黑格尔的艺术的意义有所不同。也许这种看法不一定对，即信息领域的普泛化可以被解释为绝对精神的歪曲了的实现。……自然，大众媒体领域并不是黑格尔的绝对精神，而是它的一种漫画形式，无论怎样，大众媒体都不是绝对精神的简单性的降格，而是某种包含认知的和实践的可能性的东西，这种可能性需要被探索，这种可能性也许会描绘出将会发生的事情的轮廓。"①

凡蒂莫认为，艺术的死亡，恰恰是这个时代终结的标志，也就是现代性终结的标志。凡蒂莫在《现代性的终结》第三章"艺术的死亡或衰弱"中认为，"艺术之死是一个短语，它在形而上学终结时构成了一个纪元"，也就是说，艺术之死标志着现代性终结的时代的到来。然而，具有悖论色彩的是，这个同样的时代就是真理完全以艺术的体验的面目而出现的时代。表面上看来，凡蒂莫陷入了一种理论困境，即同时谈论艺术的死亡和艺术的真理。其实不然，因为艺术的死亡是一个复杂的现象，它至少表现出三种不同的形式。

首先，如果说唯心主义或理想主义美学曾经声称艺术是一个脱离所有其他话语模式的领域，艺术作品理所当然地存在于博物馆、剧院、音乐厅等机构中，那么，当现代性终结之时，艺术

① 凡蒂莫：《现代性的的终结》，第51页。

作品就不再是某种特定的事实,同时一个自治的艺术领域也已消亡。在艺术死亡的时代,艺术作品对其自身的身分和传统的制度性框架都提出了质疑,从人体艺术到街头剧院的当代文化中,艺术向话语的多元性敞开了界线,在这一过程中,艺术一方面吸收了他者的话语,另一方面艺术也已不再是一个自治性的领域或独立存在于某些机构之内,艺术自身特有的"本质"或"独创性"也正趋于消亡。

第二,西方文化中批量复制的新技术(如摄影),也在很大程度上促进了艺术的死亡。在这一方面,凡蒂莫坦认他极大地受惠于本雅明 1936 年开拓性的著作《机械复制时代的艺术作品》,在机械复制的时代里,潜在的数量上无限的、被同样复制出来的图像可以共存。本雅明称之为艺术作品的"气味"的消失,即艺术的独一无二性和真实性的消亡,机械复制现象至少颠覆了十七世纪以来西方美学一直认定的观念,即艺术存在于一个摆脱了其他存在的领域之中。凡蒂莫认为二十世纪西方大众文化同时制造了对"体验"本身的一种"普通的美学化",这主要是通过印刷和电子媒介的播散得以实现的,而印刷和电子媒介在日常生活中的作用正越来越具有决定性。通过电视、广告等大众层面的体验的"普通的美学化",艺术领域隔离于大众文化的其他领域这一固有的观念正在分崩离析,可以说大众文化本身,包括大众的政治学已经历了一次深远的美学化。事实上,随着电脑技术的发展,在世纪末的数码复制时代,问题将会演变得更为复杂。

第三,凡蒂莫认为,在二十世纪高雅艺术正有规律地寻求自杀,这是艺术死亡的第三种形式。许多艺术家拒斥大众文化的矫揉造作,他们在沉默的美学中寻求庇护,或通过否定"美的快感"、"崇高"等传统美学体验来逃避。可以列出一长串这样的艺

术家的名单，阿多诺就曾以贝克特为例作过精辟的分析。

二十世纪“艺术制品”的世界体现了艺术死亡的各种形式，它们构成了后现代性的真理体验的基础。凡蒂莫认为，我们在观照这些人工制品之前，必须先抛弃从浪漫主义和现代主义那儿继承来的先入为主之见，即有关艺术天才和原创性等等的看法，因为这些人工制品“只有被放置在相关的大众媒介形象的世界里或这一世界的语言中才会有意义”①。我们不能用传统意义上的艺术作品的概念来看待这些艺术制品，因为它们故意歪曲了艺术的传统定义，并以一种后现代姿态，用一种大众化和大众媒介的形象饱和的世界来缠绕艺术的传统定义。安迪·沃豪六十年代的代表作《坎贝儿的汤罐》，就生动地体现了大众文化对高雅艺术的这一污染。

尽管我们在不断地谈论艺术的多种形式，但艺术在二十世纪并未完全消失，它们仍然存活了下来，尽管只是存活在“艺术制品”之中，因此凡蒂莫认为更合适的字眼也许不是“死亡”，而是“衰弱”，艺术正在融入一个杂种的受污染的“艺术制品”的世界。虽然这种艺术制品削弱了艺术作为个体才华独特表现的定义，但是对这种制品的艺术体验的确构成了后现代真理观念的基础。

在二十世纪的技术制品中，艺术家观点的独创性和真实性已经衰弱和消耗在与大众文化世界的接触过程中。凡蒂莫指出，西方艺术哲学反过来必须看到“它在阐述艺术衰弱经历时所遇到的困难……来自于这样的事实，即它（西方美学哲学）继续把作品看作是必定永恒的形式，并且在更深的层面上从存在的角

① 凡蒂莫：《现代性的终结》，第58页。

度把作品看作永恒、崇高和力量的化身"[1]。换句话说，必须用一种"衰弱的本体论"来阐释艺术的衰弱：在现代性终结之时，艺术作品与存在本身一样，都共同分享着一种消逝的、被弱化的存在的短暂特性，电视屏幕上闪烁摇曳的图像，正是这种被弱化的存在的写照，后现代艺术作品在大众传媒时代已被剥夺了表现"真"和"永恒"的权利。艺术就像伴随着它的"衰弱的存在"一样，揭示了我们所生活的时代的真理，艺术作品不是一种永恒的形式，而只是一种记载"时间流逝"效果的形式，就像希腊神庙石砌的门面或文艺复兴时期壁画上那些褪了色的人物一样。

五 艺术中的真理体验

尽管凡蒂莫与他的老师伽达默尔一样，都把对艺术中的真理的体验与阐释学紧密地联系起来，但凡蒂莫却批评伽达默尔的理论忽视了海德格尔虚无主义哲学的意义。在《现代性的终结》第七章"阐释学与虚无主义"中，凡蒂莫以为"审美意识"辩护的形式论述了虚无主义与阐释学的同一性，这篇论文是凡蒂莫1981年在耶鲁大学所作的一次讲演。如何看待"审美意识"的地位和作用，正是凡蒂莫与伽达默尔的分歧所在。他们都承认阐释学试图通过一种阐释的艺术来发现，或重新发现一个文本或一件艺术作品的真理。为了这个理由，阐释学理论通常倾向于在话语中重构意义，或更广义地说，倾向于探讨人类之间，即作家或艺术家与读者之间的理解是如何产生的问题。而审美意识，按照

[1] 凡蒂莫：《现代性的终结》第63页。

康德最初的定义是“对一件艺术作品的审美态度”，我们正是从这种审美态度出发，按照我们对艺术本身的观念的理解来判断作品的（如“美丽的”、“真实的”等等）。伽达默尔在《真理与方法》一书的第一部分将审美意识批评为过于“抽象”，或换句话说，过于唯心主义，认为它对于我们体验艺术作品的历史本质关注不足。对伽达默尔而言，艺术作品主要是“一个历史事件，而我们与之相遇也是一个历史事件，因为在这一历史事件中我们为阐释它和为重新发现其真理所作的努力改变了我们自身”。按照伽达默尔的观点，艺术作品和它的阐释者们这两者都属于同一个连续的文化的/历史的传统，这一观点导致了他在自己的阐释学理论中把主要的重点放在“经典”艺术作品的意义上。凡蒂莫则不同，他认为审美意识是与阐释学紧密关联的，审美意识是“对真理的一种体验，而确切地说这又取决于这种体验本质上是虚无主义的”，而不是历史性的，他批评伽达默尔将阐释学与赋予人道主义以历史意义的举措相联系的尝试，从根本上忽视了海德格尔哲学的虚无主义内涵。可以说，凡蒂莫对审美意识所作的辩护，为对真理的体验的论述开辟了一条新的思路，贯通了阐释学与差异哲学之间的联系，贯通了阐释学与虚无主义之间的联系。

在《现代性的终结》第四章“诗歌文字的散落”中，凡蒂莫顺着这一思路，具体探讨了诗歌与时间流逝效果及存在的短暂性的关系，并由此深入地论述了艺术中的真理体验。这篇论文是凡蒂莫 1979 年 3 月在纽约大学举行的有关意大利诗歌中的本体论的讨论会上宣读的，也是《现代性的终结》一书中完成得最早的一篇论文。在这篇哲学色彩非常浓厚的论文中，凡蒂莫复杂地修正了海德格尔的诗歌理论，他关注的核心问题是：当海德格尔

说一件艺术作品创建了或开创了一个世界,他的意思究竟是什么?对于海德格尔来说,艺术作品总是涉及到短暂性效果,或更具体地说,涉及到所有遭受时间创伤、岁月留痕的事物的"必死性",艺术作品,尤其是诗歌作品通过让我们"体验语言与必死性之间的联系"[1],能够建立或开创一个意义的世界。这是因为海德格尔从"尘世的"角度赋予了诗歌作品纪念碑性质的特征。也就是说,诗歌作品之所以被创造出来,只是为了保留某人跨越时间的痕迹和记忆,就像一座纪念碑所起的作用一样。

凡蒂莫认为作为记忆和痕迹的承载者,作为发自过去的语言信息的承载者,艺术作品总是跨越时间地、从充满死人声音的过去、从属于那个过去的传统向听众诉说,它就像纪念碑或墓碑,不是为了击败时间而建造的,而只是为了在时间中忍受而建筑的,就像埃及的金字塔,是为了向将来的人传递一种痕迹和记忆。这种与死亡的联系为我们界定了诗意词汇那种脆弱、实质上虚无主义的本质;它只是作为某种会毁坏、会死亡的东西持续着,而不是作为一种天才的永恒表现而存在着。因为诗意词汇的纪念碑性和毁坏性向我们表明,尽管科学与技术有不同的声称,如今对真理的体验本质上是一种诗意的和艺术性的体验。这是因为当代对真理唯一可能的体验就是作为一种痕迹或一种记忆的出现,而这种痕迹或记忆从传统中跨越过时间的距离走近我们,就像纪念碑或墓志铭。因此,由形而上学指派给真理的属性就一度被否定掉了。

当真理或存在一旦被剥夺了所有的根基,两者都不可能完全成为现在。它们只能以某种曾经存在过的东西这样一种面目

---

① 凡蒂莫:《现代性的终结》,第69页。

出现，只能以一种过去的痕迹或回忆的形式回归现在。凡蒂莫在缅怀普鲁斯特的《追忆逝水年华》时说过："存在的真理……只能在回忆的形式中出现。"[1] 因此，对真理进行后现代、后形而上学体验的模式就是由诗人们所提供的那种模式，诗人则是通过诗意语言的纪念碑性使真理产生作用的那一类人。在哲学的虚无主义年代，真理被当作与神话相同的东西，而理性的形而上学则总是把神话理解为"劣于"真理。神话对于原始人类来说曾经一度是一种知识，但对于理性的头脑，神话似乎拥有一种非常诗化的意义；现在，在现代性衰弱的时候，我们也许可以这样来看待形而上学的真理。在对待诗歌的体验中，我们也许会"回忆"形而上学的真理，但我们遭遇它只是把它看作某种已经失去往日辉煌的东西，某种表现出会死亡这一特性的东西，就像所有痕迹、神话和记忆都是会消亡的那样。因此，由诗歌建立起来的意义世界也就是一个在体验死亡中失去根基的世界，而这一死亡，也就是真理的死亡，则是由诗意的语言所提供的。

因此，艺术作品是后现代、后形而上学时代真理出现的地方或场所，这种后形而上学真理永远无法从一种稳定的、客观的、可证实的知识的角度来加以思考，而且这种真理必定是脆弱的、非中心的真理。凡蒂莫由此出发，深刻探讨了颠覆艺术中的本质和装饰的二元区分的可能性。

六　装饰和艺术本质论

1982 年在意大利的厄比诺召开了一次关于当代美学和装

---

① 凡蒂莫：《现代性的终结》，第 86 页。

饰理论的学术讨论会，凡蒂莫参加了大会，并提交了一篇引起很大反响的论文《装饰/纪念碑》。这篇论文后来收进了《现代性的终结》一书，这篇论文与《诗歌文字的散落》一文一样，也是从阐释海德格尔的思想入手的。海德格尔1969年发表了两部论著，一是引起后人极大关注的《面向思的事情》，一是不太为人所知的《艺术与空间》，两部论著的篇幅都不长，《面向思的事情》有92页，而《艺术与空间》则只有薄薄的26页，在海德格尔已出版的洋洋六十多卷的著作里，《艺术与空间》也许属于那些很少有人会感兴趣、花大力气研究的论著。但是凡蒂莫却不这样看，他认为海德格尔在这部论著里集中探讨了艺术作品的“本质”与其“装饰”特征的关系，它涉及到了有关艺术和美学中的一个根本性的问题，即传统的艺术中的二元区分和对立。

在艺术中，“装饰性”的特征经常被看作是艺术性的附加物或剩余物品，比如摩天大楼上的建筑细节，或者宗教画中圣坛和椅子上所覆盖的漂亮的东方毛毯，如果把这些东西去掉，似乎不会影响艺术作品的整体效果。以传统的美学观念来看，艺术中的“装饰性”成分似乎只是与艺术背景的衬托物相关，因而缺乏与艺术作品密切相连的根基性的或本质性的东西，就像画框对于它所“框住”的画作来说，通常被认为是无本质意义的。但是，凡蒂莫坚决反对这种将“装饰性”成分与边缘性质划等号的观点，他认为传统美学思想正是以艺术本质论的形而上学论调，将艺术中的装饰性成分推向了边缘的、被贬低的地位。凡蒂莫的策略是通过颠覆装饰/本质的二元对立，来否定艺术作品存在着本质的观念。显然，凡蒂莫在这里重新回到了他在《诗歌文字的散落》一文中讨论过的老问题，即艺术作品与

真理的关系问题，在凡蒂莫的眼里，艺术作品是后现代、后形而上学时代真理出现的地方或场所，因此，“把艺术作品当作使真理产生作用的定义，不仅仅涉及到艺术作品，而且首先涉及到真理的概念”[1]，由于后形而上学真理是脆弱的、非中心的真理，它在艺术作品中的出现也只能是以“边缘事件”的形式呈现出来，正因为如此，我们就可以合法地谈论艺术中所有的装饰成分。

凡蒂莫还进一步推论：在后现代的艺术作品的范围之内，艺术作品的一切都是装饰性的，就像后现代的存在本身一样。换句话说，艺术中用以区分本质与边缘的本质论基础是不存在的。在当代艺术中，那种中心与边缘的区分已经失去了所有的有效性，这种区分只有在形而上学思想中才能找到基础。最后，凡蒂莫以一种挑战性的陈述总结道：在后现代性的哲学中，装饰“成为了美学的中心成分，并且在最后的分析中成了本体论思考本身的中心成分”。

在《装饰/纪念碑》一文中，我们可以比其他地方更清楚地观察到凡蒂莫与德里达“解构”策略的相似性，他们都从海德格尔有关“中心/边缘”、“本质/装饰”、“前景/背景”等明显二元对立的概念入手，把海德格尔的差异哲学推向极致，这种激进的处理导致了两元对立的等级性差异的最终崩溃，并且使得原本对立的一对术语无法再区分，以至于最后等同起来了。与德里达的解构策略一样，凡蒂莫的这一推论过程，也是借助于“反论”来实施的，因此，当凡蒂莫宣称装饰是美学的中心成分时，他的目的显然不是为了重新建立一种颠倒了的等级秩序，而是通过将本质

① 凡蒂莫：《现代性的终结》，第83页。

与装饰这两个对立的、不可能同时都是真实的概念联结在一起，建立起一种关于艺术与本质的反论式的命题："艺术总的来说有……一种装饰的和'边缘的'本质"[1]，从而彻底瓦解传统的形而上学的艺术本质论。

不过，凡蒂莫与德里达不同，他从不满足于在这点上就此停止他的分析，相反，他把"解构过程"看作是寻找后现代肯定哲学的一个必需的步骤，如同海德格尔提出"本体论的解构"只是作为一个宽泛的哲学项目的组成部分。

七 "撞击"和"震惊"

1936 年，对于美学和艺术理论的发展是一个重要的年代。在这一年，本雅明写作了影响深远的《机械复制时代的艺术作品》，而海德格尔则在苏黎世、美茵法兰克福等地继续反复举行他在上一年底从弗莱堡发端的演讲："艺术作品的本源"。如今半个多世纪过去了，我们是否可以一如既往地坚持这样的观点：如同在整个现代性过程中一样，我们现时代的显著特征(或者按照海德格尔的说法"存在的意义")，依然首先，而且最清晰地出现在美学经验中？凡蒂莫的回答是肯定的，他认为，要想理解后现代性中的艺术以及更为广泛的存在将会变得怎样，美学经验无疑值得我们特别注意。

在凡蒂莫看来，我们现时代的发展依然没有越出本雅明的视野，《机械复制时代的艺术作品》"对于现时依然很有用，我们应该不时地回过头去看看这篇论著，它还没有被从美学的角度

① 凡蒂莫：《现代性的终结》，第 85 页。

'消化'和接受过"[1]，"我们需要回到这篇论著来思考它的中心思想，即在大众媒体社会中获得的艺术生产与欣赏的新条件极大地改变了艺术的本质"[2]。凡蒂莫认为，本雅明的论述为反思后现代工业社会中艺术的新本质开辟了道路，这种艺术的新本质克服了那种把艺术当作一个内、外统一的和谐之地，以及感情受艺术作用而能得到净化的传统形而上学的定义。"不管是阿多诺对复制的激烈批评，还是其他一些社会学方面的阐述，都没有超越本雅明关于改变了的艺术本质的论述"[3]。

海德格尔在《艺术作品的本源》中认为艺术作品之所以使真理产生作用，原因在于其两个要素之间的斗争，即创立世界与阐释世界之间的斗争，海德格尔用"撞击"(blow) 这个术语来界定这样一个作品对观察者所产生的效果。而本雅明的理论基础和意义则与此有很大的不同，但他却用"震惊"(shock) 一词来描述艺术复制时代最有代表性的艺术形式——电影所产生的效果。凡蒂莫认为通过"比较海德格尔的'撞击'和本雅明的'震惊'，我们将能够收集到后工业社会中艺术新'本质'的基本特征，这些特征甚至已经逃脱了对当代美学最敏锐、最激烈的反思，包括阿多诺的反思"[4]。

技术复制似乎以一种与"震惊"的意义截然相反的方式在工作，在复制时代，无论是过去的伟大艺术作品，还是新的大众媒介产物（如电影）都从一开始便具有了可复制性，都倾向于成为普通的消费物品，而越来越远离需要强化交流 (intensified communication) 的背景，与此相适应的是观赏者不断增长

---

① 凡蒂莫:《透明的社会》,第 45 页。

②③④ 凡蒂莫:《透明的社会》,第 46 页。

的心理麻木和身心疲乏。凡蒂莫认为这并不是复制的技术毁坏艺术作品的唯一途径，因为复制技术总是迫使艺术作品不得超越复制手段的界限。阿多诺曾经精辟地分析过艺术作品保有“个性”与作品适应复制手段之间的冲突，当然，这种冲突只有在区分艺术作品理想的“使用”价值与异化了的、退化了的(与市场条件、时尚相联系的)“交换”价值时才会发生。不过，凡蒂莫提醒我们当本雅明思考复制问题时，他对技术复制带来的改变无疑是持欢迎态度的，在本雅明看来，复制技术是决定性的、值得肯定的一步，它使得一件艺术作品的“崇拜”价值完全让位于它的“展览”价值，换句话说，艺术作品除了它的“交换”价值外并不存在“使用”价值，或者说，艺术作品的整个美学意义是同它在文化和社会中的命运、欣赏和阐释的历史不可分割的。

在本雅明的《机械复制时代的艺术作品》中，“震惊”效果是被当作电影的特征来呈现的，他在一个注解中曾明确地把观众看电影所需的感官能力与现代大都市里被车流包围的过路人或司机的感官能力相比较，他认为：“电影是这样一种艺术，它与现代人必须面对的对生命不断增长的威胁相联系。”海德格尔在《艺术作品的本源》中也把对艺术的震惊体验看作与死亡相关，当然不是本雅明所说的被汽车撞倒的危险，而是死亡本身作为存在组成部分的可能性。

那么，海德格尔的“撞击”概念，究竟在多大程度上和本雅明的“震惊”概念相联系呢？海德格尔似乎把艺术作品的“撞击”与艺术作品使真理产生作用联系在一起，也就是与一个新的本质论时代的开创联系在一起。而本雅明的“震惊”却是某种更为简单的东西，例如快速联系的投影图像，这些图像对观众的要求与

对大城市中交通繁忙时的司机的要求类似。但是，正如凡蒂莫指出的那样，海德格尔和本雅明的概念至少有一个一致之处，即两者都坚持“非定位性”(disorientation)，也就是说，美学体验被认为是一种疏离的体验，而这种疏离体验随后又要求重新定位和重新调整，但最后的目的并不是达到一种恢复的状态，相反，美学体验就是要保持这种“非定位性”。在阅读诗歌时，海德格尔进一步从“拆毁”的角度论述了“非定位性”，他关心的不是赋予诗歌开创并建立的世界一个肯定的定义，而是要追究“拆毁”的意义，因为“拆毁”本身也是诗歌不可分割的组成部分，海德格尔甚至认为建立和拆毁是构成艺术作品意义的两个特征，即创建世界和阐释世界。“对于本雅明和海德格尔而言，‘非定位性’或不辨方向的状态，是基本性的，而不是临时性的，与本世纪美学理论中传统的观点相比较，这是全新的美学观点……(因为以往的)美学体验似乎总是从安全、‘定位’、‘再定位’的角度来描述的”①。

凡蒂莫认为，在受媒体权力控制的后现代美学体验中，已经不可能再找到艺术作品中的稳定性和永久性，不可能再找到创造和欣赏的美学体验中的深刻性和真实性，大众媒体所传送出来的所有东西都带有一股脆弱和肤浅的奇怪气息。“我们必须承认，震惊是普遍化交流时代中艺术的创造性所能存留下来的唯一东西”②。在凡蒂莫看来，海德格尔和本雅明帮助我们界定了震惊的两个特征。第一，“从根本上来说，它无非是都市人紧张的、在理智上的不一致性与过敏性，符合这种兴奋性与过敏性的艺术焦点已不再是作品，而是体验，在体验中震惊是从某种最小

①② 凡蒂莫：《透明的社会》，第51、56页。

的、连续的变化角度(以看电影为例)来思考的"[1]。第二,后现代艺术中创造性的唯一存留物就是海德格尔通过撞击概念进行思考的东西,即与死亡相连的焦虑,以及体验的非定位性和"摆动"(oscillation)。"摆动"是凡蒂莫用来描绘后现代性时期艺术发展状况的概念,它是由于震惊和撞击而引起的,它也是导致美学体验的歧义性的一个原因。凡蒂莫进一步认为这种歧义性并不是临时性的,而且在后现代性时期"艺术在很大程度上是由歧义的体验所构成的,就像由'摆动'和消解定义所构成的那样,在普遍化交流的世界中,这是艺术能够呈现创造性和自由形式的仅有的几种方式"[2]。

凡蒂莫最后提醒我们,"与批判社会学长期以来所相信的正好相反,标准化、一致性、对舆论的控制,以及极权主义的错误并不是普遍化交流、大众媒体和复制时代到来的唯一可能的后果,因为还存在着其他的后果。媒体的出现,提高了体验的变化无常和肤浅性……这并不是一个由权力控制其外表的社会,而是现实把自身表现得更为柔和、更为流动得社会,而是体验可以再一次获得摆动、取消定位的社会"[3]。总之,震惊—撞击是美学体验在后现代性中展现自身的方式。

在现代性终结的时刻,人类活动的所有领域,就像在被现代文明剧烈改变了的自然界一样,"沙漠"正在急剧扩大,而凡蒂莫所关注的知识能否对付当今技术文明的异化条件,依然是一个严峻的问题。凡蒂莫从肯定虚无主义的价值入手,系统地思考了伴随着现代性的终结、后现代的到来所产生的各种问题,"后历

①②③ 凡蒂莫:《透明的社会》,第58、60、58页。

史"和"世俗化"使我们的历史境遇发生了根本的变化，而艺术的衰弱和死亡，则使我们从中体验到了真理和存在本身。可以说，凡蒂莫思想最精彩之处在于，通过将美学与历史的连接向我们提供了理解后现代性的独特线索，正是历史性的美学修辞模式展现了一幅完全不同的图景，从而拒斥了现代西方把历史看作一种积累发展的过程或不断进步的观点。在凡蒂莫看来，信仰进步意味着信仰新事物的价值，因为新事物与不是新事物的东西相比，总是被赋予了更多的价值，这其实是基督教历史观世俗化的结果，而当历史被完全世俗化时，历史的目的论运动的终点就不再是任何一种"天堂"，而是新事物本身，或者说永恒的进步本身。凡蒂莫所倡导的后现代性哲学恰恰在这个关键问题上试图摧毁现代性详尽阐述和支持的"克服、发展、革新的逻辑"，因为不连续的历史性的美学模式显示了确实存在着其他可能的体验历史和时间的方式，而不必依赖现代性所提供的那些方式。艺术在本世纪中曾集中深入地寻找过这种在时间和历史的过程中摆脱线性发展束缚的方式，这也就是普鲁斯特和乔伊斯为什么总把他们的作品聚焦在时间问题上的原因。可以说，本世纪的艺术回应了海德格尔曾打算着手的后形而上学的工作，这种思想摆脱了与"克服"的形而上学的联系，与容忍（自制）的思想结合在一起[1]，艺术作为体验真理的一个领域，不仅因此获得了存在的权利，而且比科学和技术都更远地超越了形而上学，朝着体验真理迈进。

---

① 凡蒂莫：《现代性的终结》，第31页。

第五节 布尔迪厄的美学和文化理论

皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu, 1930—),当代法国社会学家、思想家,1954年毕业于巴黎高等师范学校,比解构主义思潮倡导者德里达早一年,比福柯晚三年,与年鉴学派第三代的代表人物拉杜里和专攻叙事学的文学理论家热奈特同年。不过,与福柯、德里达相比,布尔迪厄算得上大器晚成,他的学术潜伏期要长得多,尽管在五十年代末期的一系列研究成果中,布尔迪厄已经显露出了令人惊奇的学术敏感和理论深度,但他真正的学术影响直到七十年代才开始慢慢形成。

布尔迪厄1930年出生于法国南部的比安地区,是一个乡村邮递员的儿子。他是在结构主义的传统中被训练成为一个人类学家的,这一学术背景支配了他在阿尔及利亚所从事的实地考察工作。布尔迪厄研究中的一个极为成功的部分,是在阿尔及利亚人反对法国殖民统治的战争期间完成的。这一经历在他对科学、社会和政治之间的相互联系的思考上留下了印迹。回到法国后,他得到了里尔大学的一个职位,在那儿他完成了有关阿尔及利亚的一些早期论文,并开始了一系列新的研究,包括对他出生地比安地区的研究,以及有关法国流行文化的研究。在同一时期,他作为访问学者在美国宾夕法尼亚大学等地进行过合作研究。由于早期研究的成功,1964年布尔迪厄在巴黎高等社会科学研究学校得到了一个职位,他后来成了该校欧洲社会学中心的负责人,《社会科学的研究行为》杂志就是由这个中心创办的。

1972 年布尔迪厄出版了《实践理论概要》,这部如今已成经典的社会学著作,并未像德里达六十年代中期的三部著作那样,引起极大的轰动,这部著作的理论影响，无论在法国还是在英语世界都是滞后的，尽管 1977 年剑桥大学出版社就已出版了它的英文版，但在英语世界，“布尔迪厄”仍是一个不引人注目的名字。1975 年布尔迪厄创办了《社会科学的研究行为》杂志,这本令人耳目一新的杂志,不仅成了布尔迪厄最主要的理论论坛,而且其影响也直线上升，并迅速成为法语世界发行量最大的社会科学类刊物。1980 年布尔迪厄出版了另一部重要著作《实践的逻辑》，1990 年斯坦福大学出版社推出了《实践的逻辑》英文版。

八十年代末期布尔迪厄作为客座教授在芝加哥大学为博士研究生开设过讨论班,这些成果后来结集成《反观社会学的邀请》,由芝加哥大学出版社于 1992 年出版。美国对于布尔迪厄来说,并不是一个陌生的地方,他早年就曾在宾夕法尼亚大学等地进行过研究工作。但芝加哥大学一直是美国社会学的重镇,芝加哥大学对他礼遇有加,也可以看成是英语世界一种带有普遍意义的评价。事实上,布尔迪厄的学术影响是从七十年代到八十年代开始直线上升并稳固发展的,进入九十年代后非但势头未减,而且后劲十足。在地域上,其影响从法国大陆周边国家一直扩大到东欧、斯堪的那维亚、亚洲、拉丁美洲和北美洲。如今布尔迪厄已经成为与哈贝马斯、吉登斯、卢曼齐名的法国最有影响力的社会理论大师。

布尔迪厄的思想在中国大陆学术界也已引起了较大程度的关注,目前已出版了三种中译本著作,它们分别是《自由交流》(三联书店,1996)、《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈

录》(上海人民出版社,1997)、《实践与反思——反思社会学导引》(中央编译出版社,1998)[1]。

布尔迪厄几近百科全书式的作品(他写了近三十本书、近三百篇文章,其中不包括翻译和被收入各种不同语言文集的文章),完全无视学科界限,从人类学、社会学和教育领域,到历史、语言学、政治科学、哲学、美学和文化研究,他都有所涉猎。布尔迪厄向当今的学科分类提出了多方位的挑战,他在涉及范围极广的不同领域中提出了很多专业性的质询:从对农民、艺术、失业、教育、法律、科学、文学的研究,到对亲属关系、阶级、宗教、政治、体育、语言、住房问题、知识分子、国家等的分析。布尔迪厄还具有融合各种不同的社会学风格的能力,从艰苦的人种论阐述到统计学模式、抽象的元理论的哲学论辩等等,一律照单全收,他向已被公认的社会学的思维模式提出了多方位的挑战。除了以上提到的著作外,布尔迪厄其他翻译成英语的代表作以及艺术方面的论著还包括:《区分:趣味判断的社会批判》(1984)、《学术人》(1988)、《换句话说》(1990)、《摄影:中产阶级艺术》(1990)、《教育、文化和社会再生产》(1990)、《热爱艺术:欧洲的艺术博物馆及其公众》(1991)、《语言与符号暴力》(1993)、《文化生产场:艺术与文学论文集》(1994)、《学术话语:语言学的误解与学者的权力》(1996)、《艺术的规则:文学场的起源与结构》(1996)、《论电视》(1998)、《实践理性:论行为理论》(1998)、《抵抗行为:反对市场的暴政》(1999)等。

---

① 该书为《反观社会学的邀请》一书的中译本。

一 反观社会学及其思想渊源

布尔迪厄思想的渊源是多方面的，现象学、存在主义、马克思主义、结构主义等思潮都对他产生过影响。布尔迪厄在《围绕符号秩序的斗争》一文中，曾详细地描述过这一心路历程。[①] 布尔迪厄是五十年代在巴黎高等师范学院接受大学教育的，当时现象学正处于颠峰时期，而且正呈现出存在主义的多样性。布尔迪厄很早就读过萨特的《存在与虚无》，然后又接触过梅洛—庞蒂和胡塞尔的著作。海德格尔的著作也曾深深吸引过布尔迪厄，他带着某种迷恋阅读了很多海德格尔的作品，海德格尔《存在与时间》中对公共时间、历史等的分析，与胡塞尔在《现象学观念》第二卷中的分析一起，对布尔迪厄分析社会日常经验起了很大的帮助作用。布尔迪厄对"习性"的分析，也受益于胡塞尔、海德格尔和梅洛—庞蒂的研究，胡塞尔在分析先验还原时给了习性概念一席之地，梅洛—庞蒂和海德格尔也曾使用这一概念创造性地对行动者与世界之间的关系作了非唯理智论的、非机械论的分析。另外值得一提的是，布尔迪厄早年还担任过雷蒙·阿隆的助手，有意思的是，1982 年 4 月当布尔迪厄荣任法兰西学院院士时，他填补了雷蒙·阿隆去世后法兰西学院院士中独缺社会学教授的空白。

作为一个社会学家，布尔迪厄一再提到结构主义不仅使社会学第一次为自己赢得了尊敬，而且实际上使社会学成为了一

---

① 参阅《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》，第 1—42 页，上海人民出版社 1997 年，中译者包亚明将该文的标题改为"自画像"。

门在社会科学中占统治地位的学科。布尔迪厄是在结构主义的传统中被培养成一个人类学家的,他六十年代初在巴黎大学人文学院担任助教时,曾上过列维—斯特劳斯的课,正是结构主义使得布尔迪厄和他的同时代人最终摆脱了存在主义的束缚。布尔迪厄很早就熟悉了索绪尔的著作,并一度想沿着索绪尔开辟的道路展开自己的文化社会学研究工作。不过,索绪尔对实践的机械论看法令布尔迪厄十分不满,他从乔姆斯基那儿汲取了反对结构主义决定论的力量,而把实践看成是一个积极的创造性的意向。布尔迪厄认为他的实践理论,正是根源于对结构主义人类学所隐含的理论立场的抵制,在阿尔都塞看来,行动者是纯粹的结构的"承担者",而列维—斯特劳斯则用"无意识"的概念表达了相似的看法,布尔迪厄则认为他所论述的实践理论,恰恰就是为了抵制这样一种在研究者与研究对象之间建立起来的倨傲和疏远的关系。

马克思主义是布尔迪厄另一个重要的理论源泉。布尔迪厄阅读过大量的马克思著作,一度对青年马克思特别感兴趣,《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》曾令他心醉神迷,布尔迪厄认为《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》的理论成果,"赋予了我思想上的启迪,但它更多的是使我鼓起勇气表述自己的思想方式"①,马克思在书中的精辟的论述——"迄今为止所有存在的唯物主义的主要缺陷(包括费尔巴哈的缺陷)是,唯物主义只是以客观性的形式来表达的,而不是作为人类的活动和实践来理解的",成为布尔迪厄的实践理论的基本出发点。布尔迪厄还仔细研究过列宁对俄罗斯的全面评述。布尔迪厄所运用的"资本"

① 《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》,第15页。

概念本身就直接来源于马克思，他把阶级的分析放到社会分析的核心地位，也同样是受到了马克思的启发。他还将马克思有关相对的意志自由的概念，与对艺术的研究联系起来，这一学术灵感同样来自于一本有关马克思的论著，即一位名叫马克斯·拉斐尔的德国侨民在战时用法语写的书《蒲鲁东、马克思、毕加索：艺术社会学中的三项研究》。布尔迪厄认为马克思的《德意志意识形态》奠定了社会语言学的语用学基础，他还指出："从为马克思主义者辩护的角度，我要说，人们可以从马克思的作品中得出有关社会学的批判性社会学原则，和有关理论性手段的批判性社会学原则，而社会学，尤其是马克思主义多样性的社会学，为了思考社会世界恰恰运用了那种理论性手段。"①

布尔迪厄把维特根斯坦看成是对自己的困难时刻帮助最多的哲学家，认为维特根斯坦是智性处于困窘期的救星，能够引导他质疑那些表面上看起来毋庸置疑的观点或态度。

布尔迪厄的早年学术生涯，一直未能摆脱结构主义的阴影。在他最初的研究中，他试图以索绪尔为基点发展一种"普遍的文化理论"。在他批判性地思考了索绪尔的理论命题之后，尤其是思考了作为实践和言语对立面的文化和语言之后，他放弃了这一计划，并开始探索一种新的理论，一种有关文化实践的理论，他得出了这样的结论：只有当分析超越了传统的对立关系及两分法，超越了由此造成的视野的局限性之后，理论的发展才会成为可能。布尔迪厄试图系统地阐述这样一种不能被任何特定学科排他性地认同的社会空间，觉得只有从这一立场出发，才能建立一种对古典社会理论的批判。

---

① 《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》，第21页。

布尔迪厄认为古典社会理论体现了主观论与客观论的一种对立。主观论者往往对信念、欲望、行动者的判断等估计过高,而客观论者则力图从物质、经济条件、社会结构或文化逻辑等方面来解释社会思想和行为,并把这些因素看成是非同一般的、比行动者的象征结构、经验和行为更为强有力的东西。布尔迪厄认为无论是客观论还是主观论都不可能真正理解社会生活。在他看来,社会生活必须从下列角度来理解,即既要公平地对待客观物质、社会的和文化的结构,又要公平对待正在建构的实践以及个人和团体的经验。布尔迪厄在许多文章中还试图克服与之相关的两种知识之间的对立,即一方面是外部观察者建构的有关社会世界的理论知识,另一方面是由那些对他们自己的世界具有实践性把握的人所运用的知识。他试图使那些朴素的概念更正确而不是更简单地与那些概念的表面价值相吻合。

最终,布尔迪厄试图超越科学与其对象之间的对立,他把科学看成是社会场的一部分,把科学家看成是社会场的产物。他认为科学场并不拥有不同于其他场的特殊的特权;它也是行动者为了改善其地位而通过权力来建构的。科学在分析行动者的观念对建构社会现实所作的贡献时,同时认识到那些观念也会误认(misrecognition)社会现实。同样地,科学家对自身现实的建构(科学场和科学行为的动机),也会经常误认科学场的现实。正是在这个意义上,布尔迪厄认为必须倡导一门反观性的(reflexive)社会科学,必须克服主体/客体、文化/社会、结构/行为等普遍存在的理论对立面。也正是在这个意义上,布尔迪厄有效地把现象学的和结构方面的探索融入到一种完整的、认识论的连贯性模式之中,这一模式是具有普遍运用价值的社会质询的模式,是康德意义上的人类学,但却是一种具有高度区分性的

人类学，因为它包含了对分析者自身的活动的分析，而分析者正是通过这一活动从理论上解释他人实践的。

二 思想传播和语境转换

布尔迪厄的作品在法语和英语两种不同语境中发生不同的接受和传播的情况，从中我们可以特别明晰地观察到语境转换对知识分子话语本身的影响。在七十年代中期，布尔迪厄的主要作品开始被翻译成英语，这个时间的选择并非巧合，大约在那段时间，布尔迪厄在法国学术界开始取得中心地位，并通过教学活动和创立位于巴黎的高等社会科学研究学校中的欧洲社会学中心，开始扩大他的影响。大约也是在这同一时间，英美大学中的新一代学者正在普遍地寻求新方向。很多人开始探究作出超越萨特、列维—斯特劳斯和阿尔都塞具有巨大影响力的作品的法国社会理论的贡献。福柯、德里达、利奥塔、布尔迪厄同他们这一代的其他一些人一起，作为一个思想浪潮的一部分被翻译介绍到英语世界，他们的工作取代了结构主义（正如结构主义取代存在主义那样）在英语世界所占据的地位。

仅从时间流逝的角度看，翻译同时也使作品脱离了它们原来的知识分子语境，并被放入到新的语境之中。这一过程的负面作用在布尔迪厄的这个例子中尤为明显，特别是布尔迪厄工作的统一性普遍地失去了。这一损失是与下列事实密切相关的，即英美学术界不具有能与法国“人文科学”相比较的这样一个跨学科的场。那些在巴黎被一起放在“人文科学”标签下的书，在牛津、柏克莱、芝加哥等大学的书店里则分门别类、自成一统地放在人类学、社会学、哲学、教育等栏目里。在七十年代中期，布尔迪厄

由于一系列精彩的结构主义分析而为英语世界的人类学家和中东学者所熟悉,也许其中最为著名的是他对阿尔及利亚山区卡比尔的研究和他的短篇人种论《阿尔及利亚 1960》。布尔迪厄与让—克劳德·巴塞朗(Jean-Claude Passeron)合著的《教育、文化和社会再生产》一书,则使他名列社会学中的"分层理论家"和教育学中的"再生产理论家"。而这与他在阿尔及利亚的工作几乎没什么联系。1977 年英文版的《实践理论概要》出版时,人类学家广泛地阅读这本书,但该书最初却为社会学家所忽视。

1984 年哈佛大学出版社推出了《区分:对趣味判断的社会批判》的英文版,布尔迪厄在这本书中批判了康德式的探索美学的方法。其目的在于批判使学术注意力变窄的趣味批判,然而英语世界的读者却普遍地把它归类为对趣味模式一边倒的结构主义叙述,完全忽视了布尔迪厄远为宽泛的理论阐述,这本书甚至还被挤到了有关大众文化的社会学研究这一类别,因而剥夺了《区分》根本性的批判冲击力。这类支离破碎的解读,继续尾随着英语世界对布尔迪厄作品的接受,而布尔迪厄在看似各种各样的研究中一以贯之的独特的知识分子生产方式却被完全忽略了。

同样成问题的是英美读者不太欣赏法国知识分子话语的系统组织性,而这种法国知识分子话语的系统组织性产生了布尔迪厄试图克服的反义词,为他所运用的资源提供了特别的价值。结果,英美读者总是很难理解布尔迪厄是如何把自己定位在知识分子场中的。例如,当布尔迪厄做学生时,法国的知识分子生活,是被列维—斯特劳斯和萨特这两个学界巨子的两难选择性所统治的。布尔迪厄最初主要受到列维—斯特劳斯的结构主义

的影响，这一结构主义在很大程度上形成了他的工作，但他相对较早地开始向这种结构主义的新康德主义的肯定性挑战，就像福柯和德里达以不同的方式在知识分子场的其他部分所做的那样。布尔迪厄的挑战依靠的是马克思主义和现象学。虽然他在主观主义与客观主义之间、存在主义与结构主义之间发现的对立，成为了他的理论的核心内容，但他发展实践理论的目的是为了克服这样的二分法，而不是在它们之中要求一席之地。

最典型的例子是布尔迪厄运用了大量英美语言中的策略。他发展"习性"这个概念是为了摆脱客观主义和主观主义观点的二元论。在他看来，习性的即兴反应不仅仅是对环境刺激的反应，它们是策略性的因素，习性不但表达了个别行为者的主观意图，而且具有结构基础。它们是布尔迪厄称之为"资本的积累"的策略。为了更详细地阐述这一想法，布尔迪厄借鉴了维特根斯坦和奥斯丁关于作为社会行为的语言用法，以及英美话语的策略行为，尤其是经济最大化方面的词汇。这些术语的运用使得布尔迪厄能够发展一种相对独立于法国语境的方法。然而，这也为英美学术界成问题的解读打下了基础，英美学者往往倾向于把布尔迪厄对这些术语的运用放到法国语境之外来理解，仿佛这些术语的运用独白式地表达了英美（尤其是经济主义）话语的策略性的理性主义。具有反讽意味的是，在法语语境中布尔迪厄强调的是其作品的经验性基础，而在英美语境中人们却必须重新肯定布尔迪厄作品的理论性一面，如果不这样强调理论（尽管不是在建立体系意义上的理论），以经验为依据的作品就会丧失批判性要素。正像布尔迪厄自己所辩白的那样，既然人们永远不可能把语言当作他们所操纵的一个完全中立的客体，因此，他有时会被这一语言引向一种纯粹策略性的，或理性主义的分析方向，甚

至比他想要做的走得更远。但在最近几年布尔迪厄发现有必要更直截了当地表示排斥理性选择的观点。

三 习性、资本、场

布尔迪厄的工作可以这样笼统地来描述:不断尝试在理论上克服具有社会理论特征的对立性,系统地阐述对社会生活的反观性探讨。这个工作的中心是三个基本概念:"习性"(habitus)、"资本"(capital)、"场"(field)。

"习性"这个概念在布尔迪厄的实践理论中占据着中心地位,他的实践理论试图超越两种理论之间的对立,其中的一种理论把实践仅仅看作构成性的(constituting),诸如现象学这样的方法论和本体论的个人主义;而另一种理论则把实践看作是被构成性的(constituted),如列维—斯特劳斯的结构主义和涂尔干的追随者们的结构机能主义。布尔迪厄认为社会生活应被看作是结构、性情(disposition)和行为共同构成的交互作用,通过这一交互作用,社会结构和这些结构的具体化的(因而也是处于某种境遇之中的)知识,生产出了对行为具有持久影响的定向性(orientation),这些定向性反过来又构成了社会结构。因此,这些定向性同时既是"构造性结构"又是"被构造的结构";它们形成了社会实践,也被社会实践所形成。然而,实践并不是以态度研究的方式,直接从那些定向性中得到的,而是来自于即兴创作的过程,这一即兴创作过程反过来也是文化上的定向性、个人轨迹和玩社会交互作用游戏的能力所构成的。

这种被构成的、即兴创作的能力,就是布尔迪厄所谓的"习性"。布尔迪厄把习性描绘成一个普遍的生成组合体系,这些生

成组合既有持久性(被铭写在社会的自我建构中),又可以互换位置,从一个场换到另一个场,在无意识的层面上起作用,在一个被构成的可能性的空间中发生,而这些可能性是由物质条件和运作中的场的交叉部分来界定的。习性既是主体间性的(intersubjective),又是行动中的个人的构成性的场所;习性是一个性情的体系,这一体系既客观,又主观。这样,被构成的习性就是结构与行为、社会与个人之间的动力学的交叉点。这样一个习性的概念使得布尔迪厄能够从两个方面来分析行动者的行为,一方面行动者的行为是客观上同等的、有规律的东西,然而它却又不是规则的产物,另一方面,行动者的行为又可以通过有意识的理性来分析。

布尔迪厄的习性概念涉及的是有关知识的基本资源,这是人们作为生活于某种特定的文化或亚文化群的结果而获取的。如果一个人带有工人阶级的背景,他就会负载这一环境对他的行为的某种影响,例如言谈方式,对婚姻的态度,对本阶层的知识等等。习性是一整套持久的性情,它注入到个人对他在人际关系中要求什么和能够得到什么的预见之中。例如,一个典型的中产阶级人士,会比一个工人更容易与教授、律师等权威人士相处,因为他们共享了某些价值观念、生活体验和教育背景。这些性情并不是有意识地被谈论到的,人们不需要真正意识到它们的影响,它们就会简单地显现在个人的行为之中,换言之,习性能够或者知道在任何特定的遭遇中应该怎样"继续"发挥功效。因而习性是一种认识性的和激发性的机制,它使个人的社会语境的影响得以具体化,它提供了一种渠道或媒质,信息和资源才被传导到它们所告知的行动中。因而,客观语境的交互作用和活动的即时性境遇都是通过习性的媒质才得以传递的。当习性设

定一个个体的活动的较宽的参数时,人才能被理解为创造性的生物。在特定的境遇中,人不得不在习性的背景资源中进行"即兴创作",才能处理某些未曾预见的境遇,而这恰恰是日常生活不变的特征。

布尔迪厄的"资本"这个概念既非马克思式的又非正规经济学的,它包含了对某人自己的未来和他人的未来施加控制的能力,因而,资本是一种权力的形式。这个资本的概念也能在理论上调节个人和社会,布尔迪厄认为,一方面,社会是由资本的不同分配构成的,另一方面,个人又要竭力扩大他们的资本,个人能够积累的资本,界定了他们的社会轨迹。也就是说,资本界定了他们的生活的可能性或机遇,更主要的是,资本也被用来再生产阶级区分。

布尔迪厄集中研究了社会资本、文化资本和经济资本之间的区分和相反作用。经济资本是资本的最有效的形式,表现了资本主义的特性,它本身就可以以普通的、匿名的、适合各种用途的、可转换成金钱的形式,从一代人传递给下一代人。经济资本可以更轻易、更有效地被转换成象征资本(社会资本和文化资本),反之则不然,虽然象征资本最终可以被转换成经济资本,但这种转换却不是即时性的。布尔迪厄以这种方式借用了马克思的术语,思考了文化和历史所受到的物质决定性的方式,并把阶级放到了他对现代社会分析的中心。

虽然经济具有至关重要的决定性,但它必须被象征性地调解。经济资本不加掩饰的再生产揭示了权力和财富分配的武断性特征,而象征资本所起的作用是掩盖了统治阶级的经济统治,并通过表明社会地位的本质以及使之自然化,而使社会等级制合法化。也就是说,非经济的场通过误认,来联结和再生产阶级

关系，并使之合法化。

布尔迪厄提出“场”这个概念的目的是为“关系分析”提供一个框架，它所涉及的是地位的分析，对行动者占据的位置的多维空间的阐述。一个特殊的行动者的地位是这个人的习性与他（她）在地位场中的位置之间的相互作用的结果，而地位的场则是由资本适度的形式的分布来界定的。

每个场都具有半自主性，由其自己明确的行动者，诸如学生、小说家、科学家等来表明其特征，由其自身的历史积累、自身的行为逻辑、自身的资本形式来表明其特征。然而，场并不具有完全的自主性，在一个场中获得的资本酬劳可以被转换到另一个场中；况且，每个场都是处于权力场之中的，或者推而广之，处于阶级关系的场之中。每个场都是斗争的场所，也就是说，在特定的场的内部存在着斗争，存在着为争取权力来界定一个场的斗争。布尔迪厄把资本的不同形式的构成以及资本在各种场中的可转换性，放到了场的研究的中心位置。

布尔迪厄在具体的研究中把“习性”、“资本”、“场”三个中心概念互相联系起来，他从阶级习性与流通资本之间的关系这个角度，把社会实践看成是在特定场的特别逻辑之中实现的东西。一个行动者的资本本身就是习性的产物，就像场的特性就是一个客观化的历史，这一历史使在那个场中操作的行动者的习性得以具体化。另外，习性还具有自我反观的特征。

在这三个概念的基础上，布尔迪厄尝试系统化地、反观性地探索社会生活，这种探索揭示了社会结构再生产的武断性条件，揭示了与社会生活相关联的那些性情和姿态再生产的武断性条件。这种探索是与解放的概念联系在一起的。对布尔迪厄而言，研究人类生活如果不能帮助行动者理解他们行动的意义，那么，

这种研究就没有什么价值。他试图通过分析误认的过程,即通过调查被统治团体的习性是如何掩盖使他们处于次要地位的条件,来阐释不平等性在社会和文化方面的再生产。布尔迪厄在对知识及其(通过教育制度的)传递的阐释中,在对差异性的社会构成的分析中,在对象征性暴力的分析中,始终追寻这一主题。

布尔迪厄的探索的确是反观性的,他意识到系统外不存在一个人们可以获得中立的、无偏见的地方。布尔迪厄作为一个分析社会的理论家,必然也要在他分析的东西内部进行操作,因此他本人既是一个科学和社会的分析者,又是这些场中的行为者。布尔迪厄对自己工作的反观和对自己所占据的地位的反观,引发了对各种各样问题的关注,这些问题涉及到对反观性的追求。正如他清楚地表明的那样,反观性是任何批判性社会理论的一个条件,这种社会理论尝试克服现代社会思想中极具代表性的二元论。正是基于这一认识,九十年代以来布尔迪厄一直致力于分析当代法国的学术知识、专门的技术知识和官僚政治权力的产生条件。

四 文化资本理论

在布尔迪厄博大精深的跨学科研究中,文化资本理论是最引人注目的成果之一。布尔迪厄的资本概念,具有很大的独创性,它包含了对某人自己的未来和他人的未来施加控制的能力,因而是一种权力的形式。布尔迪厄认为,社会世界(social world)是一部积累的历史,而"资本是积累的劳动,当这种劳动在私人性,即排他的基础上被行动者(agent)或行动者的小团体所占有时,这种劳动就使得他们能够以具体化的或活的劳动

的形式占有社会资源。资本是一种铭写在客体或主体结构中的力量，它也是一条强调社会世界内在规律性的原则，正是这一点使得社会游戏（大部分游戏，包括经济游戏）超越了简单的碰运气的游戏”①。

布尔迪厄的资本理论揭穿了自由主义的神话，在自由主义眼中，社会世界就像一场碰运气的轮盘赌，犹如一个完美竞争或机会均等的幻想世界。在轮盘赌中，前一轮赢的赌注可能在每一次新的旋转中再次失去，轮盘赌既提供了在短时间内赢得大量钞票的机会，也允诺了在短时间内改变人们社会地位的可能性。“这是一个没有惯性的世界，一个没有积累的世界，既没有继承权也没有固定资产。在这个世界中，每一个时刻都是完全独立于前一个时刻，每一个士兵背包里都装有一根元帅的权杖，每个人都有可能立即中奖，因此，在每一个时刻任何人都可能成为任何东西。”②布尔迪厄认为，资本的存在打破了这一神话，因为资本需要花时间去积累，资本是以同一的形式或扩大的形式去进行自身再生产的潜力，在资本的作用过程中，一切事物并不具有同样的可能性或同样的不可能性。资本是铭写在现实中的一整套强制性因素，它以一种持久的方式控制了它所产生的作用，并决定了实践成功的可能性。资本的概念也能在理论上调节个人和社会，布尔迪厄认为，一方面，社会是由资本的不同分配构成的，另一方面，个人又要竭力扩大他的资本，个人能够积累的资本，界定了他们的社会轨迹，也就是说，资本界定了他们的生活的可能性或机遇，更主要的是，资本也被用来再生产阶级区分。

布尔迪厄认为资本可以表现为三种基本形态：经济资本、文

①② 《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》，第189、190页。

化资本和社会资本。经济资本是资本的最有效的形式,表现了资本主义的特性,这种资本本身就可以以普通的、匿名的、适合各种用途的、可转换成金钱的形式,从一代人传递给下一代人,它是以财产权的形式被制度化的。文化资本是以教育资格的形式被制度化的,它在某些条件下能转化为经济资本。社会资本是以社会义务("联系")组成的,在一定条件下也可以转换成经济资本,它是以某种高贵头衔的形式被制度化的。社会资本是实际的或潜在的资源的集合体,而这些资源又是和一种体制化的关系网络紧密联系在一起的,社会资本既可以通过运用一个共同的名字(如家族的、班级的、部落的、学校的、党派的名字)而在社会中得以体制化并得到保障,也可以通过体制性的行为得到保障。

文化资本的概念,最早是作为一种理论假定出现在布尔迪厄的研究工作中的,布尔迪厄试图通过这一假定来解释:出身于不同阶级的孩子取得不同的学术成就的原因,即出身于不同阶级的孩子在学术市场中所获得的特殊利润,是如何对应于阶级之间的文化资本的分布状况的。布尔迪厄的分析,超越了把学术成就的高低归因于个人自然能力的常识性观点,并深刻地指出了学术能力本身就是时间和文化资本上投资的产物,教育行为中产生的学术性收益,依赖于家庭预先投资的文化资本,这也是最隐蔽、最具社会决定性的教育投资。布尔迪厄认为,文化资本可以以三种形式存在:具体状态、客观化状态和体制化状态。

文化资本的积累首先是处于具体状态之中的,即我们称之为文化、教育、修养的形式,这一状态是与身体密切相关的,必须由投资者亲历亲为,它包含了劳动力的变化和同化,而且极费时间,就像肌肉发达的体格或被太阳晒黑的皮肤无法由他人代劳

一样。这一个人性的投入，除了时间的投资外，还包括社会性建构的里比多（性欲）形式的投资，如你在从事某项活动时，可能需要克制自己，忍受某种匮乏，需要作出某种牺牲。这种具体化的文化资本是转化成为个人的组成部分的外部财富，它与金钱、财产权、贵族头衔等不同，无法通过馈赠、购买或交换来即时性地传递。文化资本的获取不需要经过精心策划，它是在无意中被获取的，而且总是被烙上最初条件的痕迹，例如某一阶级或地区的发音特征等烙印，往往决定了某些文化资本区别于其他文化资本的价值。在布尔迪厄看来，"文化资本的积累不能超越个别行动者及其表现能力，它随其拥有者（生物的能力、记忆等）一起衰弱和消亡。因为它与个人及其生物特性有着无数种方式的联系，并且从属于一种继承性的传递，这种传递总是被掩盖得面目全非，甚至被掩盖得无影无踪……文化资本的传递和获取的社会条件，比经济资本具有更多的伪装，因此文化资本预先就作为象征资本而起作用，即人们并不承认文化资本是一种资本，而只承认它是一种合法的能力，只认为它是一种能得到社会承认（也许是误认）的权威"[1]。

文化资本的象征性功效的最有力的原则，无疑存在于它的传递逻辑之中，文化资本的传递是资本的继承性传递的最佳隐蔽方式。布尔迪厄认为，我们能够观察到的文化资本与经济资本的联系，是获取资本所需的时间的差异，即家庭所传递的文化资本，体现在传递和积累的工作是在什么年龄开始的。某个特定的个人是否能够延长其获取资本过程的时间长度，取决于他的家庭为他提供的自由时间的长度，从经济必需中摆脱出来的自由

---

[1] 《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》，第196页。

时间,是最初积累的先决条件。"更精确的说,这是因为在家庭内部有效地传递的文化资本,不仅取决于花费时间积累的、家庭小团体所占有的文化资本的数量,而且也取决于(通过经济资本,这种资本使文化资本能购买他人的时间)能够用到文化资本上的可用时间(尤其以母亲的自由时间为表现形式),正是这两者保证了这种资本的传递。通过延长受教育的时间,和推迟进入劳动力市场的时间,的确能带来某些收益,但是这种投资只有在很久以后才能得到回报。"①

在布尔迪厄看来,客观化状态的文化资本既有物质性的一面,又有象征性的一面。在物质和媒介中被客观化的文化资本,如文学、绘画作品、纪念碑、工具等,在物质性方面是可以传递的,但可传递的也只是合法的使用权,而不是对一幅画的"消费"手段或对一架机器的使用手段。在这一点上,客观化的文化资本和具体化的文化资本遵循相同的传递法则。具体状态的文化资本,是客观化状态的文化资本得以施行的先决条件,而后者又是对前者的显现或服务,例如占有机器,只需要经济资本,但要根据其特别的目的使用它们,就必须亲自或由人代理接近具体化的文化资本,而机器的这种特别的目的是由科学性的或技术性的文化资本所界定的,这一资本已被结合进机器的内部。当结合在生产手段中的文化资本增长时,文化资本拥有者的集体力量也倾向于增长。

客观化状态的文化资本,呈现了一个自主连贯的世界的所有表象,这一世界是作为象征性方面和物质方面活跃的、有效的资本而存在的。布尔迪厄认为,在这一世界中,"文化资本是作为

① 《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》,第209页。

斗争的一种武器或某种利害关系，而受到关注或被用来投资的，行动者正是在斗争中施展他们的力量，获取他们的利润，而行动者的力量的大小、获取利润的多少，是与他们所掌握的客观化资本，以及具体化资本的多少成正比的"[1]。

文化资本被具体化后，就会具有与资本的承担者相同的生物限制，但是以学术资格形式客观化的文化资本在某种意义上却可以抵消这种限制。因为学术资格，区分了自学者的文化资本与得到体制保障的文化资本之间的差异，自学者的文化资本随时会受到质疑，而在学术资格上得到认可的文化资本，则在形式上独立于承担资本的个人，具有一种相对的自主性。证明学术资格和文化能力的证书在这方面起了很大的作用，这种证书赋予其拥有者一种文化的、约定俗成的、经久不变的、有合法保障的价值。布尔迪厄认为，正是这种社会炼金术赋予了体制化状态的文化资本独特的魔力，这一体制性的魔力不仅具有显露自身的权力和捍卫其信仰的权力，而且还具有强迫他人接受"社会公认性"的权力。

布尔迪厄进一步指出："任何一个特定的行动者都能占有从体制上予以承认的文化资本，正是学术资格使得拥有者之间的相互比较成为可能，甚至使得这些资格拥有者的相互替代也成为可能(用一个人在次序上替代另一个人)。更进一步的是，学术资格能够在文化资本和经济资本之间设定转换率，这是通过保证特定的学术资本的金钱价值来完成的。经济资本转换成文化资本后形成的这个产品，从文化资本的角度确立了特定的资格拥有者的价值，这种特定的资格是相对于其他的资格拥有者而

---

[1] 《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》，第200页。

言的,同样的,这一产品也确立了那种可以在劳动力市场用来交换的金钱价值。……把经济资本转化成文化资本的策略,是导致正规学校教育爆炸和资格膨胀的短期因素之一,它受控于利润可能性的结构性的变化,这些利润的可能性是由资本的不同类型提供的。"①

布尔迪厄还集中研究了社会资本、文化资本和经济资本之间的相互作用。经济资本可以更轻易、更有效地被转换成象征资本(社会资本和文化资本),反之则不然,虽然象征资本最终可以被转换成经济资本,但这种转换却不是即时性的。布尔迪厄认为,虽然经济具有至关重要的决定性,但它必须被象征性地调解。经济资本不加掩饰的再生产揭示了权力和财富分配的武断性特征,而象征资本所起的作用是掩盖统治阶级的经济统治,并通过表明社会地位的本质以及使之自然化,而使社会等级制合法化。

布尔迪厄认为,资本的不同类型的可转换性,是构成某些策略的基础,这些策略的目的在于通过转换来保证资本的再生产。另外,资本传递的损失率与隐蔽性成反比,文化资本传递的高度的隐蔽性的代价,就是高风险性,因为体制化形式的学术资格,既不能像贵族头衔那样传递给后代,又不能像股票、证券那样任意转让。

布尔迪厄的文化资本理论,借用了马克思的术语,思考了文化和历史所受到的物质决定性的方式,并把阶级放到了他对现代社会分析的中心。布尔迪厄力图通过文化资本理论来揭示社会运作的机制,他把文化资本看成是人们生活于某种特定的文

① 《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》,第201页。

化或亚文化群的结果，深刻地指出了：文化资本已经注入到人际关系中人们对要求什么和能够得到什么的预见之中。行动者即使在特定境遇中的“即兴”发挥，依然是在文化资本的背景中展开的。因而，一个白领人士比一个普通打工者更容易与经理、律师等权威人物相处，因为他们共享了某些价值观念、生活体验和教育背景。这些文化资本甚至不需要被真正地意识到，就会简单地显现在个人的行为之中。总之，布尔迪厄的文化资本理论的意义在于，从文化资本这一最隐蔽的资本存在入手，深刻剖析了社会资源排他性占有与社会权力结构的关系，从而窥破了资本主义社会平等竞争和自由主义的幻象。但是，令人遗憾的是，布尔迪厄的文化资本理论在分析资本的积累和传递的时候，有过于强调客观性力量之嫌，在一定程度上忽视了行动者主体性的创造力量。

五　摄影和艺术博物馆

《摄影：中产阶级艺术》和《热爱艺术：欧洲的艺术博物馆及其公众》这两本九十年代初才被译成英语的著作，其实都是布尔迪厄在六十年代中期完成的工作，它们不仅展示了布尔迪厄对于文化场长久的兴趣，而且描绘出了布尔迪厄从阿尔及利亚的人种论研究到《区分》之间的思想发展轨迹。值得一提的是，这两本书所选择的讨论对象具有特别的意义，因为博物馆和摄影这两种文化形式，从经济角度看都很便宜，因此在理论上可以说是平等地向所有的团体和阶级敞开了大门。

《摄影：中产阶级艺术》是一本有关摄影的论文集，由布尔迪厄和他的得意门生波尔坦斯基（Boltanski）等一些研究者合作

完成的,书的一开始是对布尔迪厄人类学框架的简短讨论,并展开了这样一种观点:摄影从技术和花费角度看,是人人都有能力去做的一件事,因而"摄影作为一种实践或作为一种文化工作,是以一种享有特权的认识(或理解)手段而出现的,是以最真实的表达方式而出现的,是以不同团体或阶级的美学(和伦理学)、尤其是以大众'美学'的方式出现的,而大众美学又可以在摄影中得到充分展现"①。

《摄影:中产阶级艺术》具体研究了三组照相机使用者,他们分别是比安的村民、雷诺工厂的工人和里尔摄影俱乐部的成员。研究结果表明:阶级决定论通过"通体象征主义"和个人实践的调解,建构了"什么是可以被拍摄的"、"什么是可以接受的"主题。这部分地是由关于"构成"(composition)规则的概念所界定的,即什么场合可以或应该被作为荣誉性的摄影的认识对象。显然,摄影与家庭生活及其相关内容有着紧密的联系。在农村,照相机的界定作用就是:隆重庆祝和记录"社会生活中的团体成员庄严地团聚在一起的那些高潮时刻"②,例如婚礼、洗礼仪式,以及其他一些重要仪式(葬礼除外)。而神职人员也常以农民的方式来从事摄影活动,因而他们也同样不再能够享有那种与摄影简单、直接、也许是舒适的关系。

对于白领工人来说,虽然这个团体知道存在着"学术性文化",但他们却不能确定他们对它的态度是什么或者应该是什么,而摄影恰恰揭示出了这个团体与"学术性文化"之间的这种暧昧关系。更宽泛地说,摄影本身的文化地位也是暧昧的,而且充满歧义。如果说摄影是一门艺术,那么它也只能算是一门小儿

①② 《摄影:中产阶级艺术》,第7、21页。

科的艺术，因此，“不规范和不胜任都无关紧要，重要的只是对于艺术的爱好”[1]，正是这一歧义性或暧昧性，使得“特权阶级”远离了摄影。然而，有趣的是，摄影同时又允许中产阶级中有艺术倾向的异类把它当作他们没有能力涉足的神圣的艺术实践的替代物。

布尔迪厄还由此发展出了一个“合法性等级制”模式，它与文化物品、趣味密切相关。在这个合法性等级制的顶部，是“合法性区域”，由音乐、绘画、雕塑、文学和剧院所占据，在这一区域里，消费者的判断是由博物馆、大学等合法的权威来界定的；最底下的是“任意性（或武断性）区域”，在此个人趣味是对时尚、食物、家具等的选择的自我意识的仲裁者；中间是“可合法的区域”，由爵士乐、电影院、摄影等来界定，“人们因此从完全神圣的艺术，过渡到被遗弃的、能揭示意义的系统，最后到个人趣味的武断性……”[2] 如同理查德·詹金斯所说：《摄影：中产阶级艺术》一书所提供的“合法性等级制”模式，“还只是一个粗糙的模式，尤其是它掩盖了布尔迪厄无疑会在更为详细的讨论中揭示的东西，即三个区域都从趣味的粗俗性或不规则性角度内部等级制化了，例如在高级烹饪与农民的什锦砂锅之间存在着一个差异的领域（a world of difference），更重要的是，当我们越远离文化合法性，越接近个人趣味的武断性，对于粗俗性或不规则性的定义的社会竞争也就越激烈，地位问题正是在此表现了出来”[3]。不过，从《摄影：中产阶级艺术》一书，我们可以明显地观

---

① 《摄影：中产阶级艺术》，第 68 页。

② 《摄影：中产阶级艺术》，第 96 页。

③ 理查德·詹金斯：《彼埃尔·布尔迪厄》，第 132 页。

察到趣味问题已经成为了布尔迪厄分析文化场的主要焦点，而且《区分:趣味判断的社会判断》一书中的分析思路和主要论证模式，在此也已初露端倪。

《热爱艺术:欧洲的艺术博物馆及其公众》一书是布尔迪厄与艾伦·达贝尔（Alain Darbel）、多米尼克·希纳珀（Dominique Schnapper）合写的，法文版出版于1969年。这本书的分析所依赖的数据，来自于作者们1964年至1965年间开展的一系列调查，这些调查主要是针对法国和其他地方各种艺术画廊、博物馆及其参观公众的，其意图是把参观者的社会特性与博物馆的本质和特性，与参观者对艺术和博物馆的倾向性（orientation）联系起来考察，这将涉及到参观者对于艺术画廊和博物馆的态度以及他们本身的参观实践行为等。调查和研究的结果，与布尔迪厄事先的预料是基本一致的，"要表达明显的事实……竟然花了这么大劲"[1]，当然，这些事实对于一般的艺术爱好者来说，并不是显而易见的。值得注意的是，在书中，布尔迪厄对于统治文化的批判是从康德美学批判开始的，这一思路显然直接孕育了布尔迪厄日后《区分:趣味判断的社会判断》的构思。

布尔迪厄认为艺术欣赏是人们学习得来的东西，而学习的地方通常是学校，因此对艺术的崇拜并不是先天安排好的，它是适用于上层阶级和某些中产阶级家庭的教育制度的产物，它体现了带有特征性的反复灌输的特别过程的武断性。换句说话，对艺术的崇拜是文化的产物。那些"有教养的家庭"有他们自己的家庭精神气质，正是以这种气质为基础，正规教育才发挥了教育

① 《热爱艺术:欧洲的艺术博物馆及其公众》，第108页。

作用，然而，“家庭或学习教育，通过武断的灌输，最终完全掩盖了灌输的武断本质。天生趣味的神话……只不过是那种对在时间上先于教育的有教育本质的错觉的习以为常的表达方式之一，这种错觉构成了强制性教育的一个必然的组成部分”①。有教养的个人因此把自己的“区分”性特征，看成是自然的和理所当然的，看成是他们社会价值、地位的标记。对此，布尔迪厄作了尖锐的分析：“文化，只有通过否认文化自身是人为获得的，才能最终获得”②。因此，只有真正精通“趣味判断”才能超越文化上的控制，正是出于这一思路，布尔迪厄得出了这样的结论：唯一能把工人阶级和农民排除在艺术享受之外的人就是他们自己。

显然，在《摄影：中产阶级艺术》和《热爱艺术：欧洲的艺术博物馆及其公众》两本书中，趣味、区分以及文化的武断性问题已经浮出海面，布尔迪厄已经打通了通往《区分：趣味判断的社会判断》的思想之路。

六　趣味与区分

布尔迪厄 1979 年出版的《区分：趣味判断的社会判断》，是一本内容翔实、篇幅冗长，在技术上又令人望而生畏的社会学巨著，但是令人惊奇的是，这本长达六百多页的研究著作不仅销量惊人，而且引发了一场声势浩大的公共争论，“法国读者要么恐惧地拒斥这本书的发现，认为这本书所披露的一些东西，可能会诘难他们自以为是个人主义者的自豪感；要么非常欢迎这本书，

①② 《热爱艺术：欧洲的艺术博物馆及其公众》，第 109、110 页。

认为它的发现为理解现代社会作出了巨大的贡献"[1]。要理解这本有关趣味判断的学术著作为什么会成为红极一时的畅销书，也许首先应该关注这本书的读者群。购买这本书并展开讨论的并不是一般的社会大众，而是法国中产阶级知识分子，对他们而言，文化区分并非小事一桩。

布尔迪厄在这本书中的攻击目标并不仅仅是个人主义，而主要是纯粹的或天生的文化趣味，不过，从"趣味判断的社会判断"这一副标题我们可以容易地观察到：代人受过的显然又是康德美学思想。布尔迪厄的计划是"把美学消费不规范地重新整合进普通的消费世界"[2]，也就是将文化融入到文化之中。那么，人们是否真的相信存在着一种独立于社会语境之外的、与历史无关的美学意义呢？布尔迪厄认为社会学家和人类学家也许不相信，但一些艺术史家、艺术评论家及其众多的读者肯定相信，而他的抨击的目标就是：把"趣味"作为一种自然出现的现象(通过部分地掩饰标记)来标识和维持社会界限的那种一致性用法，不管这些界限存在于统治阶级与被统治阶级之间，还是存在于一个阶级的内部。在布尔迪厄看来，文化分类系统是植根于阶级系统之中的。

布尔迪厄在《区分：趣味判断的社会判断》一书中，为自己设定的另一任务是对韦伯的社会分层模式概念进行重新界定，尤其是阶级与地位之间的关系。布尔迪厄用"阶级分支"(class-fraction)和"生活格调"(life-style)等概念来展开他的分析，

---

① 佐尔伯格：《作为一种社会武器的趣味》，载《当代社会学》杂志第15卷(1986)第511页。

② 《区分：趣味判断的社会批判》，第100页。

并详细论述了不同阶级分支的生活格调的差异。他还在书中详细阐述了文化趣味的“三层”模式——“合法”趣味、“中产阶级品味的”趣味和“大众趣味”，这是一幅与教育程度和社会阶级相一致的趣味和嗜好的“地图”，是阶级生活格调模式的开始。这本书的经验性论述是建立在 1963 年、1967—1968 年所做的两次大调查的基础上的，这两次调查通过对 1217 名巴黎、里尔和一个外省小镇的人士的访问获得了大量的数据。此外，《区分:趣味判断的社会判断》还补充了大量从其他众多的调查中获得的数据。

布尔迪厄认为，在他所论述的生活格调和文化趣味的模式中，工人阶级美学是一种被统治的美学，它不断地要参照统治美学(文化仲裁)来定义自身，工人阶级不像中产阶级或上流社会那样能对构成或定义涉及美学判断的物品采用一种具体的美学观点，这些物品可以是一辆汽车，也可以是一个 CD 播放机，或一张照片。在布尔迪厄看来，上层阶级已经摆脱了必需品的困扰，可以有一种“玩耍的严肃性”① (playful seriousness)，这一美学意义是一种不确定的世界关系的组成部分，是一种区分的意义。“每一种趣味都聚集和分割着人群，趣味是与一个特定阶级存在条件相联系的规定性 (conditioning) 的产物，聚集着所有那些都是相同条件的产物的人，并把他们与其他人区分开来。趣味是以一种根本的方式来区分人的，既然趣味是一个人所能具有的所有东西(人或物)的基础，是一个人对于其他人来说所能具有的所有东西的基础，那么，一个人就以此来对自己进行分类，同时也被其他人进行分类。”②

①② 《区分:趣味判断的社会批判》，第 54、56 页。

布尔迪厄进而一针见血地指出:趣味是社会身分的主要表示者和主要成分,是阶级内部婚姻主要的相互影响的决定因素之一,因为个人更倾向于与生活格调(也就是社会阶级)内部,而不是生活格调(社会阶级)之间的人交往和结婚。

在布尔迪厄看来,小资产阶级则不幸地两头落空,他们自认为与阶级体系内低于他们的人截然不同,但与高于他们的人相比,他们又面临两个问题。首先,他们缺乏作为动员合法趣味基础的那种教育,其次,也许更为重要的是,他们缺乏"自在的或培养出来的自然",与上层阶级不同,他们缺乏那种家庭教育所熏陶出来的特有的习性,因而无法把自己学来的东西掩饰成自己与生俱来的东西。

布尔迪厄还对统治阶级所占有的经济资本(以拥有房子、拥有高级豪华汽车,以及收入等作为指示物)和文化资本(阅读报纸、上剧院的频率、对古典音乐的热情等等)的全国调查统计数字进行了研究,发现这两种形式的资本之间呈反比关系,也就是说,经济资本多,文化资本就少。这条规则对中产阶级也同样适用,由此布尔迪厄根据两种资本的不同分布结构制定出了"社会地位空间"模式,这个模式比简单的上下等级的分层模式要复杂得多,这也就是韦伯所说的阶级与地位的交互作用。在这种社会空间中,除了上下运动以外,还有其他多种可能的运动,布尔迪厄认为横向运动就很重要。这是运用转换和再转换策略的结果,经济资本被用来换取下一代的文化资本,或倒过来用文化资本来获取经济资本,当然,用经济资本来换取文化资本也许更常见。这些策略加剧了为接受精英教育而引起的竞争,例如导致了"文凭膨胀"。

布尔迪厄以职业区分建构了"客观的阶级"(objective class-

es），并把客观的阶级与“构成的阶级”（constructed classes）联系起来考察。所谓“构成的阶级”，是指在社会空间中被其经济与文化资本的混合物的量和构成所决定位置的阶级。此外，布尔迪厄还考察了阶级习性与生活格调之间的关系，并认为饮食、运动、服装、非语言的交流等领域都是至关重要的。最后，布尔迪厄得出结论：“最初在公司内部引发的分类的斗争，在生产与公共性之间为争取最高权力的斗争，在工程与市场之间为争夺领导权的斗争……以及所有在统治阶级的统治阶层内部所进行的相同斗争，都是与涉及参与者的整个世界观和生活艺术的价值观的冲突不可分割的。因为他们反对的不仅是不同的阶层利益，与不同的学术与职业生涯，而且还有通过这些因素所显示出来的不同的社会新成员的吸收领域，以及因此最终产生的习性上的差异。”[1]

在《区分》一书中，布尔迪厄的中心论点是关于事物意义的斗争，具体地说，布尔迪厄认为关于社会世界意义的斗争是阶级斗争的一个方面。这一点与《教育、文化和社会再生产》一书中的论点是一致的，即确定秩序的社会再生产很大程度上是受到象征性暴力保护的，所谓象征性暴力也就是文化再生产的一个过程。

布尔迪厄的分析似乎有过于强调决定论的倾向，尽管在描述系统的运作时，决定论可能不是那么强烈，但他的基本理论和问题仍然一如既往，即关于社会的文化和社会再生产模式似乎必须诉诸于文化决定论。理查德·詹金斯则认为《区分》中还存在着其他一些问题：“从方法的角度，布尔迪厄对生活格调和阶

---

[1] 《区分：趣味判断的社会批判》，第309—310页。

级分支之间关系的分析是有缺陷的,阶级分支是从职业和雇佣地位的角度来界定的,而生活格调也并非不言而喻,它们构成的实践更是分散在许多不同的领域之中,其结果是掩盖了它们的连贯性和它们存在的'现实',我们又该如何发现它们那隐藏的一致性呢?……布尔迪厄对待工人阶级时所显露的肤浅性,无疑暴露了他自身的优越感。布尔迪厄真的认为,对于工人阶级妇女而言,在美学选择的基础上来修缮、装饰自己的家园是那样奇怪的事情吗?正如玛丽·道格拉斯(Mary Douglas)所指出的那样,布尔迪厄自己的证据表明了工人阶级成员并不比其他任何人更少关心改变自己的境遇或更少向往出人头地[①],也许这是布尔迪厄抖掉人类学家帽子上的灰尘,出去与他要写到的人聊上一段时间的时候了,在此,就像本书在其他许多方面一样,布尔迪厄暴露了他那法国资产阶级文化网络成员的身分。"[②]

七 作为压迫工具的电视

没有任何其他一种媒体像电视这样充斥在我们的文化之中,情景戏剧、体育运动、谋杀案审理、快餐商业广告、遥远地方发生的战争等等都通过电视源源不断地进入我们的家庭。电视渗透的面是如此之广,影响又是如此之深,它对于我们形成对世界的看法产生了极大的作用,因此,我们绝对有必要设立一个强有力的批判机制来帮助我们认清电视的本质以及它能对人造成的影响。布尔迪厄的《论电视》正是试图在这一方面有所作为的

① 道格拉斯:《积极的声音》,第132页。

② 理查德·詹金斯:《彼埃尔·布尔迪厄》,第147—149页。

一本书，它是布尔迪厄根据自己最初在电视台所作的两个讲座的内容发展而成的。在全国性电视节目中发表反对电视的讲话本身是一个令人生疑的机会，布尔迪厄对此非常敏感，认为这是一次难得的机会，因为听众会远远超出法兰西学院惯常有的那些人，但谈论的话题又是那样的不讨巧，一个人如何能在电视上批判性地谈论电视呢？布尔迪厄用行动完成了这个艰巨而又貌似似是而非的工作。

在《论电视》一书中，布尔迪厄表示了深切的担忧，他认为电视以目前的形式构成了对政治生活和对民主本身的威胁，并进一步指出，电视只提供了一种自由的错觉，因为几乎所有在屏幕上显现出来的形象都是完全由公司和政治利益所操纵的。电视为了追求高收视率就刻意迎合观众的口味，把新闻简化为一系列预先包装好的声音片断和感官刺激强烈的影像片段以吸引短时间的注意力。布尔迪厄试图阐明电视所建构的"隐性作用过程"，并分析它们对新闻工作以及艺术、科学、哲学和法律所产生的均质化作用（homogenizing effect）。在布尔迪厄看来，电视作为一种思考的工具，应该有一个真正的民主任务，它原本可以成为一种直接民主的工具，但如今却转变成了象征性压迫的工具。

布尔迪厄主要攻击的目标是电视上的新闻演播，可以说，这是对电视新闻工作的一个摧枯拉朽式的批判。他正确地注意到，法国和美国的电视都存在着这个问题，即在寻找视角方面，始终无法跳出主流圈子之外来看待问题，总是同样的那些人出现在谈话节目上来讨论热点话题，而那些持有"不同"观点的人事实上常常都是好朋友。于是，关于那些有可能会影响占人口比率很大的众多观众的主题，却最终不能给人任何新的见解甚至新的信息，不能给人任何有教益的东西。布尔迪厄同样对新闻工作中

的危言耸听进行了抨击,认为这是为了取悦大众的本能性的欲望。他列举了一个法国儿童被谋杀,当地媒体加以报道的例子,来说明新法西斯主义"全国战线"的成员是如何在群众呼吁要不按法律程序立即裁决的呼声中最终被卷入进来的。布尔迪厄进一步认为,一旦缺少了媒体的支持,事实上,就不可能发起任何行动,这也就是五十个人游行的场面在电视上出现几分钟的威力,为什么会大大超过不被报道的几万人的大游行。因此,新闻主义是通过操纵所有的政治、科学或知识生活才能最终实现的。

布尔迪厄的深刻之处在于,他不仅指出了电视等媒体是一个有权势的行业,而且指出了这个行业是由非常脆弱的个人组成的,"基本上,这是反常的现象,在强势的集团权力下,相对于知识分子和政治人物而处于次等位置的记者,其地位的脆弱性,导致了记者的极端的不一致性。就总体而言,记者可能摧毁一切,就个人而言,他们本身却不断地处在危险之中。这是一个职业,从社会学理论方面看,生活是极为艰巨的(这并不意外,我们会发现有的记者是酗酒者),而且媒体中的小主管通常是非常可怕的,他们颠覆的不仅仅是记者的声誉,也是其意识。记者在忍受这许多的同时,也可能变得很危险,他们处在这个痛苦的环境里,只好将其痛苦移情外化,并在暴力和轻蔑的形式下,来终结其痛苦"①。就电视而言,电视的游戏规则规定了诸如主题是否必须谈论、人物是否重要等等,正是由于这些服从性,电视在异化新闻主义的剩余空间时,也异化了自己。更为重要的是,作为压迫工具的电视,其施暴的对象早已越出了包括记者等在内的

① 布尔迪厄:《电视已成为压迫的机器》,载台湾《当代》1995年5月第109期,原文载法国Télérama杂志1995年2月号。

大众传媒领域，电视甚至污染了知识界、科学界和艺术界，我们很难想象：如果还存在着现时代的凡·高的话，他将忍受媒体怎样的摆布。因为，在文学或科学的小世界里一生默默无闻、固执理念的价值观，在充满竞争的现实条件里已经受到了电视的威胁。

布尔迪厄特别提到，资浅的记者和女性记者，在媒体的暴力中总是最先的牺牲者，这并不完全是因为小主管们特别刁难他们，而是媒体的整个结构在压迫他们，他们只有觉悟到这种结构性的压迫，才有可能抵御暴力，并自我组织起来，从而在交往关系中减少暴力，同时瓦解个人主义的神话，这将可能成为帮助人们理解社会集体性的一种方法。另外，只有坚持加强每一个传媒机构的自治性和差异性，才有可能打破媒体的垄断性机制和压迫结构，记者们才有可能创造出某种共同的组织，并在紧急事件中（如一个小孩被绑架），记者们同意进行全面的消息封锁，从而不计较媒体竞争上的利益，以维护一种共同的伦理。

布尔迪厄在书中对于电视的谈论显然有点过于学术化，但还没有到使大多数读者感到趣味索然的地步。这些曾在法国电视上播出过的讲话（这本书的书名，不管是在法语中还是被翻译成英语以后，都带有双关的含义："在电视上"和"论电视"），甚至可以说整个话语都很有趣，也很恰当贴切，但他在讨论问题时用了很多后现代主义词汇，因而很容易使人在理解上发生偏差，况且，布尔迪厄用来支持自己论点的文学和社会学资料对于那些没有在文学和社会学方面受过良好教育的读者而言也相当难懂。

另外，布尔迪厄所引用的材料几乎全是法国国内的，因此对于非法国的读者理解起来难度不小，但是英译本翻译质量堪称

上佳,翻译者弗格森(Ferguson)试图以在文本最后附加简短的注释来减轻这一文化传递上的困难,那些脚注对于界定布尔迪厄所作论述的法国语境很有帮助。虽然《论电视》对于任何关心电视问题的读者来说都具有启发意义,不过,话得说回来,布尔迪厄的工作似乎只对那些从事社会学或后现代文化批评的严肃学者有用,而对于那些想要宽泛地了解有关电视问题研究的读者来说帮助并不太大。有些人则认为布尔迪厄对于电视的批判过于悲观,认为他并没有为他所描述的问题提供多少解决答案。也许电视的发展并不像布尔迪厄所想象的那样灰暗,但电视的影响的确正在不断增长,因而有关电视的讨论也就显得日趋重要,在这一点上,《论电视》无疑有其重要意义。

综观布尔迪厄的思想,美学和艺术问题在他的反观社会学理论中占据着重要的地位,可以说,文化场不仅构成了布尔迪厄剖析社会问题的一个典型语境,而且文化场复杂的运作机制,直接将一般的社会理论导向了深层模式的分析,这也就是布尔迪厄为什么总是将眼光聚焦在教育、艺术、文化、媒体等领域的原因。最后,值得一提的是,布尔迪厄在揭穿文化资本的生产和传递的神秘性时,并没有忘记反思知识生产过程和知识分子自身,他认为像任何社会世界一样,学术世界是一个争夺学术世界的真理的斗争场所,同时也是一个争夺社会世界的一般的真理的斗争场所。知识分子与其他行动者一样,并不享有什么特殊性,他们也是为了资本(对知识分子而言,是文化资本)的扩大再生产而展开斗争,而且常常表现为争夺命名权的斗争,如以科学性的名义,武断地解决一些在现实中其实并没有得到解决的问题,包括怎样判断谁是知识分子,哪些人是真正的知识分子,哪些人

又真的认识了知识分子的本质等等。

布尔迪厄力图通过他的实践理论，超越传统社会学理论中的主观论与客观论的二元对立，他希望通过“实践”来沟通对立的双方，他试图在关系、在“场”之中描述行动者及其活动，描述社会关系的再生产，描述有形的经济资本与无形的象征资本之间的转换。在布尔迪厄看来，无论是客观论还是主观论都不可能真正理解社会生活，而必须像他的实践理论那样，既公平地对待客观物质，以及社会的和文化的结构，又公平地对待正在建构的实践以及个人和团体的经验。布尔迪厄的最终目的是要超越科学与其对象之间的对立。在肯定布尔迪厄理论的意义和启示时，我们同时也应看到布尔迪厄本人仍未克服二元对立的理论矛盾。他在解释社会生活时，过于强调科学的作用，过于相信主体的超越性和阐释能力，但在分析主体或者说行动者的行为时，又过于强调社会历史条件的决定作用。显然，主观论与客观论的对立，在布尔迪厄本人身上也时有体现，而且布尔迪厄在分析文化资本的传递时，也常常给人以过于偏向客观决定论的印象。

布尔迪厄一直致力于超越社会科学中的二元对立和二分法。在这一过程中他提出了很多精辟的见解和发人深省的阐述，但布尔迪厄的理论基调却是中庸的，就像他一再强调象征资本对经济资本的调解作用一样，布尔迪厄的作品所表现的调解倾向，正是人们误读的根源。这一不偏不倚的中庸之道，一方面决定了布尔迪厄不可能像福柯、德里达、利奥塔那样引发即时性的轰动效应，另一方面却也为布尔迪厄留下了远为宽泛的理论上的回旋空间。也许这正是布尔迪厄能够厚积薄发，理论影响长盛不衰的根源。

虽然布尔迪厄的思想不能简单地归入后现代主义，但是布

尔迪厄毕竟与福柯、德里达、利奥塔等同辈共享了后现代的思想立场和丰硕成果,而且的确是在后现代语境中展开美学和艺术问题思考的,更何况他在具体的文本分析中常常不假思索地直接援引后现代的观点和术语。我们将以布尔迪厄一段颇具后现代神韵的话来结束本节:"当真理是错综复杂时,我们就应该用复杂的风格来谈论真理……我的工作不仅是要反抗普遍性的观点或主张,反抗我们社会的坐井观天,而且还要使用一种永远具有颠覆性的语言,来反抗那些利用语言来进行反对披露科学真理的事实,这些颠覆性的语言文字早就存在着,它们之所以存在是为了颠覆'社会本来就如此'的事实。"①

第六节 鲍曼的现代性和后现代性文化理论

作为当代最有影响力的社会学家之一,齐格蒙·鲍曼(Zygmunt Bauman, 1926—)对他所经历过的各种社会制度来说,都是一种"另类"的存在。他经历过法西斯主义,曾在波兰社会主义制度下生活过,1968年被从波兰驱逐,1971年到资本主义的英国定居,然而,他始终同所有这些制度保持一种批判性的距离。可以说,社会学的文化资源、西方知识分子传统的遗产、各种爱恨交织的矛盾心理和独特丰富的生命体验,构成了鲍曼既富于想象力又极具社会学洞察力的力量源泉。对于鲍曼而言,社会学的重要意义在于:它是对社会生活积极的自我反思的一种

① 布尔迪厄:《电视已成为压迫的机器》,载台湾《当代》1995年5月第109期,原文载法国Télérama杂志1995年2月号。

形式，鲍曼的思想触角延伸到了我们时代许多最令人困惑的变化以及最迫切的问题，从现代性的命运、知识分子的社会学、工业社会，到思想史、社会哲学、文化研究等领域，鲍曼都取得了极高的学术成就。在一大批极具影响力的社会学著作中，他从不畏惧提出根本性的问题，即使这些问题会令人很不舒服，这些著作包括《朝向一种批判的社会学》(1976)、《阐释学与社会科学：理解的方法》(1978)、《阶级的记忆》(1982)、《立法者与阐释者：论现代性、后现代性与知识分子》(1987)、《自由》(1988)、《现代性与大屠杀》(1989)、《社会学式地思考》(1990)、《同化的悖论》(1990)、《现代性与矛盾状态》(1991)、《必死性、不朽性与其他生活策略》(1992)、《后现代性的通告》(1992)、《后现代伦理学》(1993)、《碎片中的生活：关于后现代道德的论文集》(1995)、《后现代性及其不满》(1997)、《工作、消费主义与新穷人》(1998)，以及《全球化：人的后果》(1998)。显然，鲍曼的写作在主题上具有一贯性，但他却不是一位体系的创造者，从 1971 年至 1990 年他在英国利兹大学社会学系担任了二十年首席教授，但他从未标榜自己创立了某个社会学学派，而且总是低调处理自己的公共形象。

一　难民学者

当鲍曼 1971 年从以色列来到英国利兹大学时，正赶上史无前例的英国高等教育大扩充的尾声，这一大扩充使六十年代的社会学获益匪浅，得以第一次作为一门重要科目进入了各所大学，社会学方面的教席、研究资金和毕业生都大幅度上升。不过好景不常，到了八十年代初期，大学学科缩减时，社会学常常又首当其冲，即使在社会学传统源远流长的伯明翰大学，社会学

也一度被挤出"核心"课目,而社会学的学科价值也与研究结果的市场销路结合得越来越紧了。尽管旧有的机能主义模式仍在延续,但企图取而代之的社会学发展"新方向"也层出不穷,以前被奉为神明的有关知识、真理的原则受到了普遍的挑战,相对主义在社会学研究中蔚然成风,而派别之战也愈演愈烈,如实证主义与阐释学之争、人道主义马克思主义与结构主义马克思主义之争、民族方法学与传统社会学之争、女权理论与男性主流的社会学之争等等。

面对起伏跌宕、风云变幻的社会学发展状况,鲍曼作出了积极的回应,七十年代他在现象学、马克思主义理论、结构主义、阐释学和民族方法学领域中撰写了大量文章。尽管鲍曼精通帕森斯社会学理论和美国政治科学,但他的学术成就却是来自于英美传统之外的,他带来了令人耳目一新的问题探索表。这些问题的提出一方面得益于他的老师朱利安·豪切菲尔德(Julian Hochfeld)和斯坦尼斯洛·奥塞瓦斯基(Stanislaw Ossowski)的影响,另一方面则得益于波兰社会主义实践语境中的人道主义马克思主义者。尽管鲍曼过去是、现在在一定程度上仍然是英国社会学机制的一个外来者,但他的作品在欧洲哲学和西方马克思主义领域比英国人的作品拥有更多的读者。这是因为他具有宽阔的视野,对流行的范式具有一种他人难以匹敌的视角和批判精神。鲍曼在利兹大学是一位热门人物,他带有明显的社会主义同情心,具有激进的社会学使命感,因而对学生极具吸引力。

正如基尔敏斯特(Richard Kilminster)和瓦科(Ian Varcoe)指出的那样:"鲍曼是许多难民知识分子中的一员,他们形成了,或试图形成英国文化。鲍曼的风格极其非英国化,而事实上倒是很'大陆化'。他崇尚高度的普遍性,具有高度的反思性,

在极大程度上只是选择性地和建议性地运用经验主义的数据。他相对地对方法论、社会学方面纯粹概念性的讨论或社会学调查的其他技术性问题不感兴趣。他对社会更感兴趣，而对关于社会的不同理论家之间所作的争吵兴趣索然。他的作品主要是探讨问题，并对这些问题作出诊断，而不是更狭窄意义上的纯学术性的或专业性的作品。因而，鲍曼作品的模式在总体上与英国传统中极具统治地位的一个思想体系，即费边主义的、以政策内容为主旨的、改良性的社会科学，形成了鲜明的对照。"①

鲍曼一直生活在波兰，直到 1968 年他同其他几位著名的大学教师一起被驱逐出境。他的波兰经历赋予了他以独特的视野来看待社会学在社会中的本质、角色以及知识分子的作用。他认为社会学是认清人们有目的的行为与他们的行为所产生的结果之间的差异的产物，而这种结果又反过来限制了他们的意图。他用许多差异来描述这些二元性："是"与"应该"之间的差异；"难驾驭的人类现实"与"有目标的理想"之间的差异；"已经实现的"现实与"渴望得到世界的……潜在性"之间的差异。社会学因而本身内在地带有歧义，具有不可分割的两个方面：一方面是描述性的、内含合法性的，从充实的、重复的社会现实中吸收知识；另一方面是不安定的、含有批判性的，通过对现实相对化来对已经被确定下来的现实提出质疑。基尔敏斯特和瓦科指出："鲍曼对两个方面的问题都感兴趣，也就是既关注社会重建自身的方法模式的拓展；又关注新世界的观念、新的意义是如何从人类的构造能力中发展出来的。这些想象性的观念然后又被投放到已经实现的社会现实中去，形成及重新变成现实。这就是鲍曼为什

① 《文化、现代性与革命：献给鲍曼的文集》，第 5--6 页。

么始终对文化感兴趣,为什么一度曾沉湎于结构主义的缘由。但他在更为纲领性的陈述中,把一个不具影响的分支建设成了一个具有完整风格的社会学,这一社会学用人类潜能和可能的未来为名义把自身放在与已确立的机制、官僚机构以及与之相关联的思想和价值体系相对立的位置。他工作的这一方面可以被称为'否定的辩证法'的社会学翻版。鲍曼在他办公室的墙上挂了一幅毕加索画的唐·吉诃德冲向风车的平版画,这清楚地象征着他主要身分中的一种。"①

二 工人阶级和文化

鲍曼1990年8月15至16日与基尔敏斯特和瓦科作了一次名为"社会学,后现代性与放逐"的访谈,这篇访谈原本是为准备出版研究鲍曼的论文集《文化,现代性与革命》而特意安排的,不过,它后来被作为附录收入了鲍曼的《后现代性的通告》一书。鲍曼在这次访谈中提到,在他的所有著作中,在他的整个学术生涯里,有两样东西是他一直关注的:一是工人阶级,一是文化问题。工人阶级"代表着被蹂躏或受压迫的人们,代表着受苦的大众,在很长一段时间中,在工人阶级与受苦的化身之间有着同一性的迹象……现在,当我试图对此进行概括,并说明我为什么对这两样东西感兴趣时,一个能够假定的动机就是,我对那种我称之为傲慢或自负的东西极度反感。我记得在我的学术生涯中很早就激怒我的短语是黑格尔关于现实与合理性之间同一的概念,这是令我愤懑的东西,它远远超出了我的兴趣,因为我的兴

① 《文化、现代性与革命:献给鲍曼的文集》,第7页。

趣在于揭穿其隐含的东西，揭穿、分解那种自负，那种对我们生活在可能是最好的世界里的确信，那种认为这个世界不仅有现实的、而且有某种超现实的基础的确信。与这第一个问题相关并由此衍生出来的第二个问题，是我在社会学中主要关注的东西，那就是理解现实的可见性、可触及性与权力，即理解对于现实的确信，是如何构造起来的，这就是我为什么对文化产生兴趣的原因"①。意大利西方马克思主义思想家葛兰西的著作促使鲍曼将这两个问题联系起来考察，鲍曼认为当他阅读葛兰西的《狱中札记》时，他的一生都受益匪浅，葛兰西向他第一次呈现了一个可变化的、不固定的现实，这个现实需要被重新翻译成以行动来组织的语言。鲍曼对工人阶级的长期兴趣在 1982 年出版的《阶级与记忆》中达到了顶峰，鲍曼认为"该书在某种意义上是一种告别，不是向工人阶级告别，而是向工人阶级与不公正、不平等的同一性告别"②。此后，不平等问题依然在鲍曼的思想中存活了下来，但它不再特别地与工人阶级相联系，而是在后现代性观点中重新体现出来。

鲍曼认为，正是通过对社会生活的阐释学层面的认识，使我们对可靠的知识的实证论的坚持，与马克思主义传统中的解放的要求融为了一体，这些观点与法兰克福学派的批评理论非常接近。事实上，在鲍曼学术生涯的某一阶段，他曾经是哈贝马斯著作的坚定的鼓吹者。尽管鲍曼晚年仍将自己看成是一个"批判性的"社会学家，但他却已不再喜欢哈贝马斯。因为"哈贝马斯真正吸引我的是，他关于理想的社会是在某种社会学讨论班式的

①② 《社会学、后现代性与流放：鲍曼访谈录》，鲍曼《后现代性的通告》第 206 页。

范式上形成的观点,也就是说,讨论班拥有的只是参与者,而唯一起作用的则是争论的权利,因此社会学的作用就是分解隐藏在看似自由的讨论中的其他因素,并且消除它们的影响。而当这一过程完成时,真理的问题就会与意见一致、赞同等合二为一"。显然,鲍曼追求的是永远不会形成一致性的乌托邦的讨论班,因此,当哈贝马斯转向实证论地重申帕森斯思想时,鲍曼与哈贝马斯之间精神性的亲和力就立即荡然无存了。

在所谓"新右派"时代,由西方经济自由主义所合法化的自由主义讨论,已经愈来愈引人瞩目。在1988年发表的《自由》一书中,鲍曼从马克思主义传统出发,对自由所作的质疑无疑是一种很不和谐的声音。鲍曼在论述自由时,更关注的是不平等而不是自由,在此我们显然又一次观察到原本与工人阶级联系在一起的不平等问题。鲍曼的学术研究可以说是从研读自由主义的经典著作开始起步的,他的第一本著作,即论述英国社会主义的著作,就是建筑在对边沁、穆勒、斯宾塞等人的研究的基础上的。鲍曼认为,自由主义不可能提供的东西正是公正、社会公正本身。事实上,任何关心公正的价值的人都不能简单地说:"国家的唯一作用,就是任自身衰弱、直至消亡。"在鲍曼看来,完全自由的国家实际上是不可想象的,那将是一个非社会性的国家。所谓社会中的自由,就是X的自由是将其自身建立在Y身上的,也就是说,自由首先是一种特权。自由是社会中极其重要的分层因素,如果你的社会地位愈低,你也就愈是被决定性的,也就愈不自由。因此,如果将不平等的话语与自由的话语分割开来,那么对两者都将是有害的,因为不平等其实就是不平等的自由,而自由就是行为的社会能力的提高。在鲍曼看来,只有将不平等与自由联系起来考察,这两个问题才是可以理解的。

除了葛兰西之外，德国思想家齐美尔精辟的文化理论，也使鲍曼对文化问题的兴趣与日俱增。1966 年鲍曼发表了第一部全面审视文化问题的著作《文化与社会》，在这部著作中，我们可以明显地观察到葛兰西和齐美尔的影响。在葛兰西看来，社会是由文化创造的、积淀的僵化的产物，它与不断发展的文化生产相并列，就像死尸与生命活动相对抗那样，而齐美尔则在文化理论中强调从经济领域到精神性领域的异化问题，认为异化了的精神产物最后与作为异化现实的制作者产生了冲突。鲍曼在书中围绕葛兰西和齐美尔的思想作了进一步的发挥。从 1973 年出版的《作为实践的文化》开始，鲍曼在文化理论上逐渐形成了自己的独特观点，把文化作为不断发展的创造过程来加以把握。最后，鲍曼一直关注的工人阶级和文化这两个主题，在他本人称之为“现代性的三部曲”的三部著作中完美地结合了起来，这“三部曲”就是《立法者与阐释者：论现代性、后现代性与知识分子》、《现代性与大屠杀》和《现代性与矛盾状态》。

三　现代性与大屠杀

作为犹太裔思想家，鲍曼认为犹太人意识在他的整个生活和学术生涯中的影响并不大，不过有三个阶段除外。第一个阶段是 1968 年当波兰反犹太情绪大爆发时，这使他第一次意识到自己是个犹太人。第二个阶段是当他阅读他妻子写的有关“二战”期间针对犹太人的大屠杀的书时，鲍曼一开始只是将大屠杀看成是墙上的一幅画，其后他将大屠杀看成是墙上的一扇窗，从中可以观察到许多有价值的东西，正是出于这一想法，鲍曼在 1989 年出版了他自己的有关大屠杀的著作《现代性与大屠杀》，

并把大屠杀看成是对现代性的考验。第三阶段是当他发现犹太人常常被抛到了现代性展开的最前沿时,事实上,现代文化的创造,是与这些犹太人的名字紧密联系在一起的:马克思、弗洛伊德、齐美尔、卡夫卡、列维—斯特劳斯、勒维那斯、德里达等等。

鲍曼认为,在使得对犹太人的大屠杀成为可能的所有条件中,最具决定性的因素是现代性本身,因此《现代性与大屠杀》并不是一本仅仅关于犹太人的著作。鲍曼以极具挑战性的崭新论述反对把大屠杀仅仅看成是犹太人历史发展中的某一章节,同时,鲍曼也反对这样一种流行的观点,即现代文明的进步性胜利将会阻止此类大屠杀在西方历史中的重演。与此相反,鲍曼认为我们必须将大屠杀理解为深深根植于现代社会本质中的重大事件,必须将大屠杀理解为深深根植于现代社会思想的中心范畴的重大事件。在《现代性与大屠杀》一书中,鲍曼创造性地反思了种族主义、种族灭绝、理性、病态社会中的个人责任,以及服从和抵制的力量的来源。《现代性与大屠杀》一书,对于文明、进步、理性等我们时代最根本的观念构成了极大的挑战。

鲍曼敦促我们要用新的眼光从后现代视角来看待现代性,他认为理性和效率是灭绝种族的大屠杀所必须具有的条件。大屠杀作为一个现代节目,如果没有官僚政治和专家技术统治,是完全无法想象的。现代思维强调对"技术"问题的控制和对其解决方法的策划,为了能成功地做到这一点,纪律、责任感和服从命令是绝对必需的。况且,现代的解决方法是从离已知的那些问题资源的一定距离来贯彻执行的,因此就必然会牵涉到一系列的命令,可是命令发布者并不是作决定者,他们是通过一系列的中介或中间人来做决定的,而在这个系列中这些起中介作用的连接,正如韦伯早就指出的那样,已经预先设定好了要别人去完

成的、数量限定的技术任务，在完成这些任务的过程中，操作的总体影响是看不见的，这就是正常的、现代的行事方式。在这一点上，大屠杀也是正常的，而且文明也并没有因此“失败”，相反，正是文明的一个重要层面使得大屠杀成为可能。就像其他策划努力一样，大屠杀也是事先计划好的、有理性的并且是有科学知识的，它雇佣了专家，在利用受害者理性合作的基础上使得大屠杀的实施变得越来越高效率。大屠杀又是一个协调的过程，它综合了从运输到消灭等各种现代技术。

灭绝种族的大屠杀显示出了乌托邦的社会作用有着别样的功效，表明了现代社会的成就具有令人不安的另一面。大屠杀被当作了一种达到目的的手段，这个目的就是完美的社会。大屠杀同时也体现了社会策划的一种形式，它成了一个整体计划的组成部分，这样，大屠杀也就分享了现代性的整体论，参与了现代性的野心，社会整体也因此在科学基础上通过铲除“不被需要的”少数得到重建，现实也因此得到改善，现实也因此在客观上改变得更好，从美学角度变得更令人赏心悦目。

鲍曼认为大屠杀的运作机制是官僚政治，也就是说，大屠杀运用了现代社会日常性地使用的手段。受害者被同周围人群隔离开来，周围人群无法看到他们，可他们作为被监禁者，反倒成了官僚政治谋取支持的工具。所有能为整体计划作出贡献的行动在官僚政治中都得到了系统化的鼓励，这一点甚至连行动的发起者最初也没有意识到。在合作过程中，许多受害者渐渐地默默接受了折磨他们的种族主义者的逻辑：有些人不如其他人，这些人应该先于其他那些更有价值的人作出牺牲，从而使其他那些人免于牺牲。而在最低一级进行合作的共同体（community）领袖，就像在（屠杀）机器内部工作的人一样，只能集中精力对付

手头那些直接的、实际的任务,他们很容易避免遭遇那条由计划者和专家来推进的那架(杀人)机器行进的最终底线。在鲍曼看来,大屠杀并不是一个很遥远的哭喊,它离先进工业社会和大规模组织的"普通点"(the point of ordinariness)所共有的体验并不太遥远。

在鲍曼看来,犹太人是现代性伟大机遇的最富献身性的预言家,他们热切地想要同化到现代新生活中去,然而,事实上他们只是同化到了他们自己的同化性的行为之中,因为这是他们唯一可以到达的地方。鲍曼认为由于历史的偶然性,在理解现代文明的逻辑方面,犹太人的经历碰巧具有了特殊的意味。鲍曼喜欢引用卡夫卡有关四脚动物的一个隐喻:它的后腿已经离开了地面,但它的前腿还没有找到插足的地方。其实,人类的这一处境或多或少是普遍性的,只是犹太人,特别是犹太知识分子碰巧首先发现他们自己正身处这一偶然性和选择性的境遇之中。

鲍曼认为他对于犹太人意识的思考,是纯粹知识性的和非感情性的。鲍曼最欣赏下列三句有关犹太人的话:剧作家拉菲尔说过,"我作为一个犹太人的意义是,我在任何地方出现都是不合时宜的";斯坦纳说过,"我的祖国就是我的打字机";维特根斯坦说过,"真正的哲学问题能够被把握和解决的唯一地方是火车站"。鲍曼认为这三句话指向了同样的一个方向,那就是"无家可归",而正是"无家可归"的感觉赋予了他最富活力的知识处境,使得他可以更少地受到规则的束缚,可以看得更远。

四 现代性、后现代性和知识分子

在鲍曼的社会学研究中,他关于知识分子的社会学,特别

是在现代性和后现代性语境中知识分子的角色和作用所作的论述，无疑是最引人注目的成果之一，这些成果集中体现在《立法者与阐释者：论现代性、后现代性与知识分子》一书中。“知识分子”，真可谓是一个歧义纷呈的概念，谁是知识分子、谁不是知识分子、怎样才算知识分子等等的定义历来争议不断。不过，很少有人像鲍曼那样注意到：所有关于知识分子的定义都有一个共同的特性，正是这个特性使有关知识分子的定义区别于所有其他的定义，那就是，所有这些定义都是自我定义的，“事实上，它们的作者就是他们试图定义的同一个稀少种类的成员。因此，他们提议的每个定义都是一种为他们自己的身分划定界线的尝试。每个界线都把一个领域一分为二：这里和那里；里面和外面；我们和他们。最终每个自我定义都宣告了一种对立，这种对立通过界线一边的特征的在场和另一边特征的缺席表示出来。然而，大部分定义没有承认其真正本质：即通过定义两个社会空间，他们假定他们有权划定这一界线。相反的是，他们显然只注重界线的一边；他们假装把自己限定在被表述的某一边的特征中；而对于这一举措所产生的必然性分裂效果，他们则缄默不语”①。

在鲍曼看来，当“知识分子”一词在本世纪早些时候刚被创造出来时，是为了恢复和重新宣称那种社会的中心地位，是为了重新坚持那些在启蒙时代与知识的生产和传播相联系的全球性关怀。当时“这个词是用来指称一个混杂的集合体，其中有小说家、诗人、艺术家、记者、科学家和其他一些公共性人物，这些公共性人物通过影响全民的思想，通过限制并影响政治领导人的

① 《立法者与阐释者：论现代性、后现代性与知识分子》，第 8 页。

行为来直接干预政治进程,并将此看作是自己的道德责任和共同权利。……这个词语因此是一个集合号召,响彻在界线壁垒森严的专业与文艺门类之上;是一个复兴'有学问的人'的传统(或显现集体记忆)的号角,它体现着和实践着真理、道德价值、审美判断三者统一的传统"①。

鲍曼认为知识分子的集体性正是由对上述号召的回应联结起来的,由接受这一号召所隐含的权利和责任而连结起来的。可以说,知识分子的范畴,是邀请别人加入某种全球性社会实践的一个广泛的开放式的邀请,而且时至今日,它依然还是这样一种邀请。"因此,提出'谁是知识分子?'这样的问题,并期待在答案中有一套衡量标准,或者甚至直接指出哪些人是知识分子,就显得毫无意义。同样毫无意义的是列出一张单子指明哪些行业的从业人员是知识分子,或者在行业等级内部划一条线指明处在这条线之上的就是知识分子。无论在何时何地,'知识分子'是作为一种被动员和自我征募的联合效果来构成的。'成为一个知识分子'的意向性意义在于超越某人对自身专业或艺术门类的局部性关注,进而参与真理、判断、时代品味等全球性问题的探讨"②。

"知识分子"的概念其实是从启蒙时代的集体记忆中获得意义的,正是在启蒙时代权力与知识的结合过程中,"知识分子"的概念才得以确立,而这种权力/知识的结合恰恰是现代性最显著的特征。鲍曼认为权力/知识的结合也是现代性和后现代性的联合产物,他认为现代性和后现代性"代表知识分子在其中发挥作用的两种截然不同的语境,以及对应于它们发展起来的两种不

①② 《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》,第1、2页。

同的策略"[1]。

在知识分子实践中，现代性和后现代性这两个术语之间的对立，意味着在理解世界，特别是社会生活方面的差异，意味着在理解知识分子工作的相关本质和目的方面的差异。在鲍曼看来，典型的现代性世界观，意味着把世界看作基本上有序的整体；可能性不均衡分布的模式的存在，使一种对事件的解释得以存在，这种解释，如果正确的话，既是一种预见的工具，同时又是一种控制的工具。控制（"掌握自然"，"安排"或"计划"社会）几乎总是同义地与命令性行为相联系，而命令性行为又被理解为控制的可能性（使一些事件变得更为可能，而使其他一些更不可能）。控制的有效性依赖于对"自然"秩序的足够了解，而获取这些充分的知识，在原则上是可以办到的。不管是在实验室的实验中，还是在社会实践中，控制的有效性与知识的正确性是紧密相联的，后者解释前者，前者进一步证实后者。现代性世界观认为它所提供的标准是客观的，能够公开测试和展示的，能够区别实践的优劣，而无法客观证实的实践（例如，通过运用与特定地点或特定时间相关联的习惯或看法来使自身合法化的实践）则是低劣的，因为它扭曲知识，限制控制的有效性。将由控制/知识的结合来衡量的实践普泛化，也就意味着移向普遍性的、远离"地方性的"、"特殊性的"、"局限于局部的"实践。

典型的后现代性世界观则把世界看作是由数量不受限制的秩序模式组成的，每一个模式都是由一套相对自主的实践所产生的。秩序并不先于实践，因此，不能作为实践的有效性的外部

---

[1] 《立法者与阐释者：论现代性、后现代性与知识分子》，第3页。

衡量标准。众多模式中的每一个模式都只有从使其生效的实践的角度来看才有意义。在每种情况中,有效性都引进了在特定传统中被发展起来的标准;这些标准由"意义共同体"的习惯和信仰来确证,不接受其他合法性测试。前面被作为"典型现代性的"来描述的标准,在这条总体规则中也毫不例外;有效性完全是由众多可能的"地方性传统"中的一条来达成的,它们的历史命运依赖于它们所处的传统的命运。不存在衡量处于传统之外的、特定"地点"之外的局部性实践的标准。"从现代性观点来看,知识的相对主义是一个必须加以反对并最终在理论和实践中加以克服的问题;那么,从后现代性观点来看,知识的相对性却是世界的一个永久性特征。"①

值得注意的是,鲍曼并不是从截然对立的角度来看待"现代性"和"后现代性"的。他认为不能用区分工业社会/后工业社会、资本主义/后资本主义的方式来理解他所说的"现代性"和"后现代性",另外,"现代性"和"后现代性"也不对应于"现代主义"和"后现代主义",即使它们之间存在着对立,那也只不过是从知识分子实践的角度,对最近三个世纪西欧历史(或西欧统治下的历史)进行理论化总结的结果,正是这种知识分子的实践,可以被看成是现代性的或后现代性的。事实上,这两种实践在历史中是并存的,因而即使将"现代性"或"后现代性"作为知识分子实践的历史分期标准,也只意味着在某一历史阶段中某种实践模式占据了统治地位,形成了某种趋势或潮流。

① 《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》,第4页。

五　立法者和阐释者

鲍曼认为，知识分子工作的典型现代性策略，可以由“立法者”角色这个暗喻来最佳地体现出来。立法者角色是由权威性的陈述所构成的，这些权威性的陈述充当了意见不一的争论中的仲裁者，并选择和确定哪些意见是正确的和有约束力的。在这种情况下，进行仲裁的权威性，是由知识分子比非知识分子掌握更多、更高层次的客观知识所合法化的。也就是说，知识的拥有程度从程序性的规则角度，确保了仲裁的权威性，因为程序性的规则保证了真理的获得，保证了有效的道德判断的到来和恰当的艺术品味的选择。这样的程序性规则具有普遍的有效性，而运用它们所产生的结果也具有了普遍的有效性。“正是运用这样的程序性规则，使得知识分子（科学家、道德哲学家、美学家）成为与维护和完善社会秩序直接（并且关键性）相关的知识的集体拥有者……知识分子就像他们所创造的知识那样是不受区域化的、地方团体的传统约束的，他们与他们的知识一起享有治外法权。这就赋予了知识分子以权利和义务来使社会各界所持有的信念变得有效（或无效）。事实上，正如波普尔所说，证明根据不足或毫无根据的观点是错误的，这是程序性规则最擅长的。”[1]

在鲍曼看来，知识分子工作的典型后现代性策略，是由“阐释者”角色这个暗喻来最佳地体现出来的。“阐释者”角色所要做的是翻译以某个团体为基础的传统内部所作的陈述，使这些陈述能够在以其他传统为基础的知识系统中被人理解。这条策略

① 《立法者与阐释者：论现代性、后现代性与知识分子》，第5页。

不是为了选择最佳的社会秩序,而是为了促进自治的参与者之间的交流。它关注的是阻止意义在交流过程中被扭曲。它激发出深入到相异的知识系统中去的需要,并力图维护两个相反传统之间的微妙的平衡的需要,这种微妙的平衡对于信息(从发送者发送意义的角度看)不被扭曲和被(接受者)理解是必需的。"极具重要性的是,必须看到后现代性策略并不包含排除现代性策略的意味;恰恰相反,没有现代性策略的延续,后现代性策略也不可能被构想出来。一方面,后现代性策略要求放弃知识分子自身传统的普遍性雄心,但另一方面,它又不放弃知识分子针对自身传统的普遍性雄心,在此处,他们保持着超级专业人员的权威,这种权威使程序性规则通过立法得以成立,而程序性规则又使得知识分子能够仲裁不同意见之间的争论,作出有约束力的陈述。"①

鲍曼认为我们所处的这个世纪,对于作为立法者的知识分子来说是不合适的,正是这种不合适使知识分子构筑了当代的信心危机。虽然知识分子的这种悲观和防范的心理是以欧洲文明的危机这一形式呈现出来的,但其实质是一种特定的立法者角色的深刻危机,以及专门扮演这个角色的知识分子的"集体多余"的对应性体验。场所的缺席是导致知识分子自信心危机的一种因素,也就是说立法者知识分子找不到用来发表权威性陈述的场所。造成这一现象的一部分原因是,西方社会权力的外部限制的变化,但另一部分原因却是西方社会内部社会性权力的独立性的不断增长,以及知识分子能够提供的、急切想要提供的和希望提供的服务的不断增加。事实上,这种新的权力和控制技术

① 《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》,第5页。

需要知识分子的积极加盟，但是知识分子—立法者们根本没有认识到这种新的社会需求，斯坦利·库恩（Stanley Cohen）曾对这种新权力作过充满智慧而又寓意深刻的描述：

> 奥威尔所描述的可怕的极权主义形象是那只践踏人脸的靴子，而我对于社会控制的观点则更为世俗、更令人宽心，那是无止境的案例会议、诊断和分配部门或判刑前的调查机构。脸色严肃的博士们围坐在桌旁，每个人都在研究同样的由电脑打印出来的记录、心理档案、案例历史以及其他由文字处理器打印出来的整洁的文档。气氛非常平静，在场的每个人都清楚没有任何对个人处理方法的批判、任何经验性研究、任何落后于时代的人所作的裁决，可以使工作进程缓慢下来。反之亦然，结果越是否定性的，整个取舍程序也就变得越狂躁，越雕琢和越怪诞，随之而来就有更多的心理测试，更多的调查单位，更多的判刑前的报告，更多的判刑后的分配中心，更多的合同单据，更多的案例总结，更多的预测手段。[1]

在这种新权力的运作中起作用的是自我演进，自我永存，自我分裂，自主性的和自给自足的专家知识的机械主义，而立法者的传统角色所需的那种一般化的专门知识，在新权力的运作中完全无用武之地。事实上，新权力促成的现实，也可以被看成是受过教育的专家们的官僚性位置的移动，它没收了知识分子—立法者一直看作是属于自己的那些功能和权利。

---

① 斯坦利·库恩：《社会控制的幻象》，第185页。

导致知识分子自信心危机的另一种因素是,一种适用于知识分子—立法者的希望正在消失,也就是现代西方社会的发展并没有朝向他们所期盼的方向,即理性管理的、高度能产性的、以科学为基础的世界最终将产生普遍适用的社会组织模式。相反,一种清醒的认识倒是在不断加剧:迄今为止在现代世界内部产生的各种模式,没有一个可能回应知识分子—立法者实践所寄予的期望,也就是说社会世界不再可能向适合知识分子传统角色的方向发展了。

不过,有一点是可以确定的,即知识分子凭借历史性地积累的智慧和技巧足以胜任阐释者这一新的角色。事实上,知识分子也是承担这一角色的最佳人选。"与多元化的不可逆转、世界观和价值观在世界范围的一体化不同的是,所有现存的世界观都牢牢地根植于它们各自的文化传统之中(更确切地说,他们各自独立的权力的体制化之中),因而跨传统的交流就成了我们时代的重要问题,这个问题急切需要文化传统之间的翻译专家。"① 正是这一问题将此类专家放到了当代生活所需要的专家们的核心位置,这种专门化的趋势体现了文明之间的对话艺术。"这是对价值永久冲突的一种反应,而知识分子由于具有广泛的技巧,而对这种冲突作了最佳的准备。与人们谈话而不是跟人打架;去理解人们而不是把他们作为突变体来加以消灭;通过从其他地方自由地吸收经验来提高自己的传统,而不是把经验拒之门外,不让它们进入思想的流通;这些就是通过不断的讨论而构成的知识分子自身的传统所能教会人们去好好做的。文明对话的艺术是这个多元化世界所迫切需要的东西。"②

①②《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》,第143页。

鲍曼认为在后现代性哲学和社会科学中，“共同体”（community）已经取代了理性、普遍真理的地位而成为核心概念，因为正是在共同体（传统、生活模式）中，而不是在人类的普遍进步中，西方知识分子试图寻找他们职业角色的基础。伯恩斯坦（Richard Bernstain）在《哲学的侧影》一书中，也认为正是在不同的“共同体”之间，知识分子被召唤去承担阐释者的角色。而在他们自己的共同体内部，他们依然扮演着多种立法者的角色。在共同体内部，哲学家有权力、有责任说清规则，而这些规则决定了谁是理性讨论会的参与者，谁不是；他们的角色是评价观点的正当和客观与否，为批判提供标准，而有了标准，批判肯定会是有约束力的。换句话说，知识分子的角色具有双重性，在自己的共同体内部他们仍可扮演立法者的角色，而在自己的共同体以外他们则是不同的共同体之间的阐释者。不过，决定“谁是理性的参与者”的经历，完全不同于作为敌对阵营的发言人之间的谈判经历，这类谈判往往假定利益、目的、观点、相关事实的选择等等方面都存在着矛盾；在这类谈判中很少有人会奢望拥有赋予真理以权威的能力，或拥有超越权力资源不对称性的逻辑一致性的能力。这两种经历使知识分子角色内在与外在之间的区分变得可行，使立法者和阐释者两种角色之间的区分变得可行。

鲍曼认为，西方知识分子传统的普遍性优势所遭受到的侵蚀，揭示了这一传统的有效性与“生活形式”的共同性或“意义的共同体”之间，存在着原先看不见的联系。现在的问题是：知识分子怎样才能区分兼于一身的这两种角色？知识分子所处的共同体到底有多大？它包括谁？界线应该划在哪儿？

鲍曼认为，西方知识分子历史中存在着一个显著的特征，那就是知识分子总是从他们自己的集体经历和特别的生活模式出

发,去假设和描绘一个更好的、更文明的或更理性的蓝图。"一个'好的社会',尽管在无数蓝图之间存在着各种具体的差异,但都拥有一个特征:即这样的社会非常适合知识分子角色的承担及知识分子生活模式的兴旺发展。知识分子的世界是从政治上被划分出来的。他们与为争夺国家权力资源而痛苦争斗的对立阶级中的一个阶级共命运。每次阶级立场的选择都是从被选择的阶级有无可能想要,并且能够开创或维持一个适合知识分子追求的社会这样一个角度来进行争辩和进行合法化的;他们想要拥有的是这样一个社会,它在事实上承认特殊的知识分子领域(如文化和教育)的中心地位,承认在公共生活再生产方面思想的关键性作用。"[1]

最后,需要说明的是,鲍曼并不认为后现代性模式构成了对现代性模式的超越,也不认为这两种模式可以安排在一种进步的次序中。同样,鲍曼并不认为,现代性作为一种知识分子实践模式已经被后现代性的到来而确定性地取代了,也不认为后现代性已驳斥了现代性的有效性。总之,鲍曼仅仅是对理解使那两种模式的出现成为可能的社会条件感兴趣,仅仅对使得它们改变命运的因素感兴趣。鲍曼的研究目的在于探索现代性世界观和知识分子策略形成的历史条件,探索它们受到后现代性世界观和策略的挑战以致被部分取代,或至少被补充的历史条件。鲍曼认为,将现代性和后现代性两种明显不同的知识分子实践的出现及其影响放在下列变化中来思考,就可以最好地被理解,这些变化是:工业化的西方与世界其余国家之间的关系的变化,西方社会的内部组织的变化,这一组织内部知识及知识

① 《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》,第147页。

生产的地位的变化，知识分子本身生活方式的变化。可以说，通过鲍曼独创性的社会学研究，西方知识分子的元叙述中的连续性趋势得到了揭示。在这种元叙述中，知识分子作为它的生产者，是看不见的、"透明的"，而鲍曼的社会学的阐释学，使这种透明最终变成了不透明，变成了能够观察并能接受检验的现象。

六　消费主义的欺骗性

在鲍曼八九十年代的思考和写作中，对于战后西方社会相对富足的体验，占据了很大的篇幅，鲍曼认为其原因是他正在寻找一种探讨从旧观念中解脱出来的、有关当代社会的理论模式。在这过程中他发现消费主义是一个非常中心的范畴，"消费性的选择在当代社会中扮演了某种极为中心的角色，这与在现代社会中通常由工作、职业、就业等所扮演的角色相类似。可以说，消费主义主要体现在对象征性物质的生产、分布、欲求、获得与使用上。消费，不只是一种满足物质欲求或满足胃纳需要的行为，而且还是一种出于各种目的需要对象征物进行操纵的行为，所以，强调象征性物质的重要性就显得十分有必要。在生活层面上，消费是为了达到建构身分、建构自身以及建构与他人的关系等一些目的；在社会层面上，消费是为了支撑体制、团体、机构等的存在与继续运作；在制度层面上，消费则是为了保证种种条件的再生产，而正是这些条件使得所有上述这些活动得以成为可能"①。在鲍曼看来，我们迟早要重写十九、二十世纪的历史，因

① 《社会学、后现代性与流放：鲍曼访谈录》，载《后现代性的通告》第222页。

为我们只是把十九世纪理解为工业主义的生产,那么消费主义的生产呢?消费主义必定也是在那段时间中产生的,但我们却忽视了这一点。我们如此着迷于工作、就业和生产技术而无暇顾及其他东西。令人欣慰的是,现在已经有了一些关于这一问题的新书,如罗萨林德·威廉姆斯(Rosalind Williams)1989年出版的《梦界》,鲍曼认为它标志着这种重写历史的开始。

鲍曼在到西方定居前就已多次到过西方,他是从1956年开始到西方旅行的,因此,就他个人而言,他与西方消费主义的相遇是一个平稳的过程,并没有产生过很多东欧人都谈到过的第一次遭遇西方消费主义时所感受到的震惊。用鲍曼本人的话来说,更何况他的研究经费首先是用来考察穷人生活而不是富人生活的。那么,我们是否有理由推断:鲍曼对消费主义的兴趣并不是由一种道德反应所引发的,而更多地是与对社会运作方式所作的分析联系在一起的?鲍曼认为的确如此,"消费主义在知识层面上使我着迷,消费主义不仅在理论模式的创建中是一个如此有用的范畴,而且它一旦被作为一个中心范畴接受时,消费主义就会使我们对人的动机、人的态度、个人与社会之间的关系,以及人类生存的总体逻辑所作的最基本的假定产生不同的看法,作出不同的评价。而这些假定早已经被以工作为中心的社会所扭曲,已经被弄得一边倒了。我并不认为道德评价可以一语中的,当然,我也并不想斥责道德评价释放出了人类的消费主义、贪婪等诸如此类的东西。消费社会只是一种不同的形态,它本身是无所谓道德或不道德的"①。

基尔敏斯特和瓦科认为鲍曼显然在一定程度上不赞同消费

① 《社会学、后现代性与流放:鲍曼访谈录》,载《后现代性的通告》第224页。

主义，但是，我们却在《自由》一书，尤其是在最后两章中，“读到了这样两种矛盾的东西：一方面是因为消费主义成为解决自由—保障这一反论的方法而受到推崇，另一方面是对消费主义本身的批判”[1]。鲍曼对此的回答是：“在那本书中，我在两点上对消费主义的欺骗性作了批判，或者说采用了倾向于哈耶克的观点。其一，比较消费主义与工业资本主义，我们可以看出工业资本主义比消费主义更诚实，少一些欺骗性。工业资本主义直截了当地告诉人们：这是老板，那是出卖劳动力者，因而人是被区分开来的，社会能为你提供的唯一东西就是这样一种可能性，即如果你尽最大努力，你就有进入更高一个层次的可能性，但赢家和输家也始终存在。而消费主义则并非如此直接明了，消费主义甚至还允诺它无法给予的东西，事实上，它允诺的是一种幸福的普遍性：每个人都可以自由地选择。也就是说，人们被同样允许进入消费主义的商店，他们同样被允诺将得到幸福，这是欺骗性之一。其二，消费主义的另一欺骗性在于它设定了一个虚假命题：一旦你提供了消费者的自由，你就完全解决了自由问题。因此，自由事实上被降格为了消费主义。这一虚假命题使人们忘却了：除了买一套漂亮衣服以外，还存在着其他自我实现的途径。”[2]

对于鲍曼的观点，有些人认为他在讲述消费主义的欺骗性，并对它进行批判时，人们却从中得出这样一个印象：这仍然是一位社会主义者，他正在谈论公众自治、工人当家作主等等。鲍曼对于这类看法相当坦然，他坚持：“消费主义欺骗性中的第一点

---

① 《社会学、后现代性与流放：鲍曼访谈录》，载《后现代性的通告》第 224 页。

② 同上书，第 224—225 页。

在于它藐视公正原则;第二点在于它藐视自我实现原则。我始终相信这两条原则,如果你们认为它们是社会主义的,那就是社会主义的吧。但我并不认为它们是社会主义所特有的,事实上,公正原则与自我实现原则应该被界定得更为宽泛,它们是西方传统所固有的,是启蒙的价值观,我无法想象一个社会能完全放弃这两条原则。公正和自我实现的原则一旦被发明出来就不可能再被忘却,它们将一直对我们产生影响,直至这个世界的终结。"①

七 美学和后现代

鲍曼认为,所有那些进入后现代时代的感受,都应归功于知识分子的"美学"分支,正是通过文化领域广泛地重新部署,知识分子世界以及他们的工作才变得像是真正开始了。在社会生活的所有领域中,没有一个领域像文化领域那样,如此完整地和不容置疑地保存着知识分子的权力。可以说,高雅文化领域并不是知识分子领域的薄弱部分,而是堡垒内部的最不易攻破的防线。因此,当后现代的震撼击碎了固若金汤的文化神话时,知识分子感到了最深远、最剧烈的变化。

克利奈斯库(Matei Calinescu)曾经描述过这样一幅后现代时代文化状态的精彩画面:"如今(从深奥世故的到纯粹矫揉造作的、全方位的)最形形色色、各不相同的艺术产品在'文化超市'中肩并肩地等待着各自的消费者。相互排他的美学在一种对峙中共存,没有一种美学能够扮演真正的领导角色。大多数当代

① 《社会学、后现代性与流放:鲍曼访谈录》,载《后现代性的通告》第225页。

艺术分析家都同意，我们的世界是一个在原则上一切都是被允许的世界。过去老的先锋派，虽然具有破坏性，有时还自欺地相信实际上有新的道路可以去开创，有新的现实可以去发现，有新的前景可以去探索。但如今，当'历史上的先锋派'如此成功地成为艺术的'惯常条件'，无论是破坏的修辞学还是新事物的修辞学都失去了英雄感染力的痕迹。"[1]

众所周知，杜尚 1917 年的作品《泉》是一只男用便器，杜尚签上了"理查德·莫特"的大名后，直接将它送往纽约独立艺术家协会展览。杜尚还解释道："莫特先生是否用手来制造这眼泉无关紧要，他选择这样……"对于以反传统著称的杜尚来说，当时的确存在着他有理由加以激烈反对和蔑视的统治性的、普遍性的艺术的定义、理论和方式。但是正如鲍曼所指出的，杜尚的举动，现在看来并不是后现代性的，相反是现代性的，他所做的只不过是呈现一种新的艺术定义，一种新的艺术作品理论和一种新的艺术性工作的方法。用今天的眼光来看，杜尚的举动甚至是十分传统的，他将一个物体从它普通的语境中割裂了出来，并从一个不同寻常的角度来看待它。事实上杜尚只是重复了浪漫主义者一个世纪前做过的事，即把熟悉的东西变得非同寻常。

如果说现代性曾经统辖过一种"惊奇的美学"，那么此刻似乎是它完全失败的时刻。各种小叙事奇怪地、癌细胞似地激增，而现代性的伟大思想意识正在丧失连贯性，而且越来越难以确立起令人信服的价值等级制。后现代文化似乎遵循了费卡比亚（Francis Ficabia）1921 年提出的劝告："如果你想有干净的想

---

① 《现代性的面孔》，第 146—147 页。

法,那么就像换衬衫那样更换它们。"也许在这一点上,达莱茨(Dalaists)说得更妙:"如果你没有想法,它们肯定永远不会变脏。"

克利弗(Lonnie D. Kliever)在一篇名为《多元论世界的权威》的文章中指出,当代知识分子的新任务就是要使出他们的前辈反对一种"不偏不倚的"、普遍性的绝对论的劲头来反对不公允的、局部的绝对论,因而相对主义像是解决多元论世界的问题的唯一方案。甚至可以说,发扬、增进相对主义是当代知识分子的一个道德责任。[1] 鲍曼认为多元论究竟是世界结构中的一个转折性的变化,还是知识分子认知世界中的一个变化,仍有待于考查,但是沉浸在无法治愈的生活形式的多元性中的知识分子,的确正在放弃对终极判断的追求。

鲍曼认为,在整个现代性时代,知识分子坚定地控制着文化领域,他们发布权威性的陈述,为文化现实加上有约束力的定义,知识分子的权力是垄断性的,至少在西方没有其他的权力场试图干预那些由"熟知内情"的人所作出的裁决。当然,文化精英们始终有着他们的对手,这个对手就是与知识分子权力相恃的种种"粗陋庸俗"的文化现实,不过,这个对手在知识分子的强大权力面前,可以说是不堪一击。"粗陋庸俗"始终是一个谩骂性的术语,它涵盖了那些胆敢在文化实践中作出审美判断而同时却又不承认文化权威的小资产阶级、中产阶级以及某些知识的门外汉。[2] 在知识精英看来,中产阶级常常将金钱的权力与才智的权力并列起来。如果让他们自行其事,他们可想而知地会把才智

① 见克利弗《现代化,以及对它的承诺与问题的人道主义回应》第81页。

② 《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》,第135页。

的权力变得空虚和无效，甚至都不会思考一下有关趣味的理论判断。知识精英认为，这种暗渡陈仓的判断标准的替换术，是对知识分子权力的真正威胁。布尔迪厄曾经精辟地分析过这一现象："使小资产阶级与文化产生关系的，以及小资产阶级能够使所触及的任何东西都变成'中产阶级趣味'的，不是它的'本性'，而是小资产阶级在社会空间里所处的地位……事实很简单，就是合法的文化不是为他创造的……因此，他也不是为了这种文化而造就的；因此，一旦他占据了文化，文化立即就不是原来的文化了。"①

但是，伴随着后现代一起降临的西方消费社会却从根本上改变了知识分子独霸一方的文化格局。在西方消费社会中，人类欲望的所有盖子都揭掉了，因而没有空间留给价值判断这一限制性的角色，相反，倒是培养了一种与无法停止的、不断膨胀的商品等量齐观的不断增长的不满足情绪，价值要么变成了商品的属性，要么变成与人们生活毫不相干的东西，而市场的机械主义则直接担负起了对价值进行判断、发表意见和检验的角色。知识分子的传统角色再一次被剥夺了，甚至在知识分子无可争辩地权威性地独占了几个世纪的中心领域，即文化领域，尤其是高雅文化领域中，知识分子的地位也已被取代了。正如大卫·卡利尔（David Carrier）指出的那样："美学判断直接包含了经济判断。说服我们相信一件（艺术）作品是好的，并因此使艺术世界（即艺术的卖者与买者）确信它是很有价值的，是同一个行为的两种描述。批判的真理对于艺术世界中人们所相信的东西而言是相对的"，"当这些人中有足够的人相信某一理论时，这一理论

① 《区分：趣味判断的社会批判》，第327页。

就变成真实的了"①。

鲍曼认为在后现代时代,裁决的权力从知识分子的手中流逝了,知识分子只能把这个世界当作一个缺乏"担当得起价值之名"的价值世界来体验。他们总体上将会同意格奥尔格·齐美尔(Georg Simmel)在第一次世界大战的前夜草草写下的那个忧郁的预感:"与所有早些时期的人们不同的是,我们已经在没有任何可供分享的理想的状态下生活了一段时间了,也许甚至是没有任何理想地生活了一段时日了。"② 在这样的心境下,要把某人选择的价值当作具有绝对约束力的价值,就需要很大的勇气。"毫无疑问,有人将担负起那个在荒野中呼号的角色,把自己推向这个崇高的然而并不明显有效的角色,而其他许多人则把实用主义的谦逊看作更为理智的选择……这种不确定性涉及到与我们的主题最为相关的问题:知识分子的社会地位以及角色的转变。有许多迹象表明,由'立法者'这个暗喻所描绘的传统角色(扮演的或向往的)正逐渐被由'阐释者'这个暗喻所体现的角色所取代。"③ 也许,我们和鲍曼一样迫切想知道:这究竟是一种不可逆转的改变,还是一种暂时的不知所措?

八 文化和权力

对鲍曼而言,文化与权力是牢不可破地紧密联系在一起的,

① 大卫·卡利尔(David Carrier):《艺术与市场》,见《当代艺术理论》第202、204页。

② 齐美尔:《现代文化中的冲突及其他论文》,第15页。

③ 《立法者与阐释者:论现代性、后现代性与知识分子》,第125页。

他试图在不同的层面上探究文化与权力相结合的统一体。在最深层的层面上，鲍曼通过对文化与权力在实践活动中的结合体的强调来克服传统的结构/文化二元论，他认为青年马克思极具洞察力地强调过文化与权力在实践活动中的结合，而葛兰西则对此作了进一步的强调。鲍曼曾试图使文化概念成为社会学工作的中心概念，他认为人们可以在文化概念中发现社会学这个学科的最主要的方面，即人类生活既是被建构的，同时又是建构性的。

区分社会结构与文化，是实证主义社会学的基础。这种区分使得文化成为了对价值作判断的东西，而实证主义社会学又以涂尔干（Durkheim）的特殊社会或帕森斯（Parsons）的中心价值系统的方式，赋予了结构一种过分的坚固性和一种决定性特征，鲍曼在 1976 年发表的《朝向一种批判的社会学》一书中把这种思考方式称为“涂尔干—帕森斯式”传统，他认为这种传统心照不宣地把人类学对于一般社会的需要等同于对于特殊社会的需要，这样就把一种特定的现状当作自然的现状来呈现，因此，批判的社会学不能建立在此基础上。同样，鲍曼也拒斥一种纯粹行为性的方法，如那种由现象学家和民族方法学（社会学的一个分支）提出的方法，因为这些方法无视社会行为的被结构性，事实上，恰恰是这种被结构性提供了理解权力和不公平的途径。当然，有些社会学家已经认识到了这一现实，但他们仅仅把“建构性”看作个人反思意识领域内部的一种发生，这样就把对社会的批判降格为对知识（认知）的批判。

鲍曼在思考文化和权力问题时，从马克思著作中汲取了许多资源，他认为马克思关注的中心问题是人类生活从来没有离开自由的基线，但是人类生活从一开始就始终被压制因素所包

围,而同时人类行动在意志或动机方面却又是自由的。鲍曼对文化所具有的长久兴趣,促使他把文化领域看作能够从概念上最佳地承认那些深刻而根本性的见解的领域,同时这种概念又使我们与人类生活习惯性地继续的社会生活保持密切的联系。

文化与权力之所以是不可分解地联系在一起的,是因为有些人比其他人更具有建构世界的能力,而这些人是为了(被替代了的)其他人这样做的,那些"其他人"则发现他们所处的世界已经早就为他们所建构好了,他们在建构世界方面所能做的远不如那些"建构者",显然,建构者才是更有权力的人。鲍曼越来越倾向于把现代性看作是一种带有权力含义的普遍建构或建立秩序的动力,他曾这样说过,这种动力碰到了自身固有的限制,因而这是一个注定要失败的计划,因为想要建构或建立秩序的冲动总会带来新的"问题",或者带来进一步的紊乱。尽管人类生活过程既涉及到结构也涉及到建构,但鲍曼显然把他的社会学视为是致力于尽可能充分地承认建构的程度。人类生活是积极的、有意识的生活,用马克思的术语来说,人类生活就是实践,因此,"不断的、无止尽的建构活动构成了人类实践的核心"①。文化是结构,但更为根本的,是实践,也就是在减少不确定性的中性意义上的秩序建立。在政治或伦理层面上,鲍曼则完全身体力行地投入到为人类争取自由的活动中去,因为他把这看作是社会学的目的之一。

在鲍曼用英语写作的著作中,这种关于文化的元理论最初是在 1976 年出版的《社会主义:积极的乌托邦》一书中从社会、历史的层面展开的。首先,鲍曼抨击了那种认为文化是关于价值

① 《作为实践的文化》,第 56 页。

判断的二元论观点，因为这种观点把文化与被称为结构的东西分割了开来。在鲍曼看来，这一假定是结构功能主义及其镜像批判的那种冲突理论的基础，他认为，这不是一个简单的、每个人在中心价值系统中是否支持或分享的问题，或相反地，是否结构在胁迫人们成为同谋的问题，事情远比这个复杂得多。其次，鲍曼在书中探讨了社会主义所面临的问题，这很大程度上依赖于葛兰西有关现存社会秩序进入并构成日常常识的概念，鲍曼认为现状是一种文化现实，任何将来对它的改变或替代都将呈现出相同的文化形式。

上述这两个论点都是紧跟着文化作为实践的概念，作为建立秩序的经验或建构现实的人类共同方式的概念的。因此，文化不是某种附加到社会关系上的东西（社会关系更为复杂，更难以对付，也更为根本性），文化是公享（分享）的社会存在的实体（substance）。文化具有两面性："它既是主观的意义体验的客观基础，同时又是对非人道的、异化的世界的主观'占用'（appropriation）。"[1]基尔敏斯特和瓦科指出："当我们反思下列事实，即文化这个术语在传统使用时既指秩序和可预见性，同时又指创造性，我们就能理解上面那句话的意思了。在 1973 年发表的《作为文化的实践》一书中，鲍曼早就指出，文化的秩序作用在现代已呈现出奇异的国家资助的特征，以后这一思想又被鲍曼演化成关于园艺的思想，用来表明那种对所谓野生文化的反对。在现代社会歧义的确成了问题，而铲除歧义也就成了一种使命，文化讨伐因而在发展，这一思想在鲍曼 1989 年的《现代性与大屠杀》中与 1991 年的《现代性与矛盾心理》中得到了相当的发展，

[1] 《作为实践的文化》，第 117 页。

在这点上,我们只需注意鲍曼在《作为文化的实践》中提到过,犹太人是与有歧义的种类联系在一起的,或如萨特所说'是高粘度的一类',这样就不难理解鲍曼所说的歧义问题了。"①

总之,鲍曼对于文化和权力的分析可能是他最有成就的社会学分析单项之一,权力总是与他所赋予中心角色的文化联系在一起的。鲍曼以一种比任何英、美传统习惯都更为宽泛的角度对文化进行阐释,他认为建构是本质,是人类建立秩序、进行区分和划定界线的能力,而权力则是在人的团体之间发生的方式,这就使得权力成为带有某种地方或区域特征的东西,正如文化是人类环境所特有的那样。

第七节 朱迪思·巴特勒的后现代性别政治理论

西方女性主义理论一百年来经过自由主义女性主义、马克思主义女性主义(或称社会主义女性主义)、激进女性主义三大阶段的发展,其内在的统一性和一致性已经基本解体,尤其是后现代女性主义正式登场后,女性主义思想许多立论的基点已经受到根本性的质疑。由此形成的多元化的女性主义研究格局,是否会成为女性主义理论重获新生的基点,也许仍然是一个疑问,但是,女性主义理论本身却因此获得了一个自我反思,甚至自我否定的机遇。

与女性主义一样,后现代主义本身是一个庞大松散的理论思潮,然而以启蒙理性为代表的宏大叙事的合法性,则是后现代

① 《文化、现代性与革命:献给鲍曼的文集》,第218页。

主义思潮较为一致的消解目标。在相当长的一段时间内，后现代主义与女性主义是两个并行发展的政治文化流派，而且关注的焦点各不相同，后现代主义更偏重于哲学上的创新，女性主义则更关注社会批判。按照南希·弗雷泽与琳达·尼科尔森的观点，"它们两者之间一直保持着一种令人深感不安的距离"，而且"各自对对方作出了一些重要的批判。后现代主义认为女性主义理论没有能够摆脱本质主义的影响，而女性主义则认为后现代主义仍是男性主义的，而且在政治上过于天真"[1]。但是，后现代主义和女性主义在颠覆普遍性、确定性的宏大叙事和现存的等级秩序的理论和实践过程中，仍能找到许多共同语言，而且这种本质的相似性甚至有可能超出社会批判的范畴，归根到底，两者都致力于击碎以肉体与心灵、物质与精神、自我与他人、世界与神性等等二元论为基础建构的统治—服从关系。事实上，后现代主义不仅为女性主义提供了反抗父权制统治的思想武器和方法论工具，而且也为后现代女性主义批判传统女性主义提供了宝贵的思想资源。

在《事物的秩序》一书的结尾，后现代主义思想家福柯宣告了"人"的死亡：随着语言的存在越来越明亮地照耀我们的地平线，人终将逐渐消亡，"人的面孔将沉入海边沙地之中"，此时，传统女性主义所依附的人权思想遭遇到了前所未有的困境。当后现代主义从差异性理论出发，解构确定性、普遍性的宏大叙事时，传统女性主义所主张的"男女平等"的概念也遭遇到了前所

---

① 《非哲学的社会批判——女权主义与后现代主义的相遇》，见《妇女：最漫长的革命——当代西方女权主义理论精选》第127、128页，三联书店1997年。

未有的挑战。可以说,循着后现代主义思路发展起来的后现代女性主义,将此前一切的传统女性主义都送上了冷酷无情的解剖台。

在后现代女性主义理论思潮内部,本质论者和构成论者形成了相互对立的两大理论阵营。本质论者以结构主义思想为武器,以温和的理论倾向探讨女性解放的可能性,仍然承认男女这两个相互对立的范畴。构成论者则激进得多,"男性"与"女性"的二元对立的观念已被彻底消解,两性平等观念也被视为男权的思维逻辑而遭到唾弃,它放弃了有可能落入男性中心主义圈套的女性解放的具体目标,而将激进的批判锋芒指向了社会意识、思维习惯、人的主体性以及男权思想对女性主义的影响等等。可以说,女性主义激进的价值取向与后现代主义的思想追求此时才真正做到了完美的契合,伴随女性主义一百多年发展史的本质主义倾向第一次得到了彻底的清算。在构成论的后现代女性主义思潮中,美国女性主义政治学家朱迪思·巴特勒以最激进、最前卫的理论姿态,成为了西方后现代女性主义思潮最前沿的代表人物。

一 面向实践的理论探索

朱迪思·巴特勒任教于美国加利福尼亚州立大学柏克莱分校,是修辞学和比较文学教授,1987 年她发表了第一部著作《欲望的主体:二十世纪法国黑格尔学派的反思》,该书通过对大量不同领域思想家们作品的研究来追溯法国赞成和反对黑格尔学派的思潮的辩证法。使巴特勒名声鹊起并随之享誉世界的是她 1990 年出版的第二部著作《性别麻烦:女性主义与身分颠

覆》。该书由于把“性”(sex)、“社会性别”(gender)和“性态”(sexuality)作为强制性的文化行为来分析，出版后在学术界引起了轩然大波，对传统女性主义理论研究构成了极大的挑战。

在1993年问世的《重要的身体:“性”的推论性限制》一书中,巴特勒试图深入地阐释一些在《性别麻烦》一书中快速掠过的话题,同时试图澄清伴随这本书的出版而产生的一些误解。这次,她从身体的物质性意味着什么这一角度,来看待“性”的强迫性的生产、异性爱的推论性根据以及它们是如何对其自身进行颠覆的。

在1997年出版的《激动的言语:表演性的政治学》一书中,巴特勒以她写作前两部著作时对社会性别问题进行深刻探讨的同样的知识分子勇气,来关注当今政治生活中言语与行为的关系问题。巴特勒将极具透视力的理论眼光聚焦于这样一种言语,即作为政治争论主体的行为的言语和作为规则制定主体的行为的言语。巴特勒把言语行为理论放置在政治、法律等问题中来阐释,并且对种族主义者和憎恨同性恋者的“憎恨言语”进行了特别的研究。巴特勒运用了德里达有关重复的理论,来阐明在新语境中话语的重复是怎样成为一种抵抗工具的,对巴特勒而言,这是一个极富实践性的探索。说白了,她关注的是,当语词对人构成伤害时,我们应该怎么办的问题。因此,这项具有远见卓识,并且做得相当彻底的研究,涉及到了社会、政治、法律诸方面的憎恨言语以及有关憎恨语言学的话语。巴特勒直截了当地质疑了当今对言语进行裁定的实践,所谓裁定,就是试图界定什么是正确的言语,什么是被法律禁止的言语。巴特勒质问道,如果语词在法律上无法与行为相区分,我们是否可以推论:法律,与由语

词引起的伤害,难道不具有同谋关系吗?本书同时对读者提出了一种颇具挑战性的阅读要求。

朱迪思·巴特勒的著作已经成为了同性恋理论的一块主要基石,在《性别麻烦》和《重要的身体》两本书中,她从弗洛伊德、福柯、拉康、德里达的作品中汲取养料,对性、政治和身分之间的关联进行了理论探索,而她另一本也是发表在1997年的《权力的心理生活:征服的理论》,则进一步对上述问题进行了探讨,在这本书中,她重新审视并修正了她的一些早期思想,而且找到了一些新的突破点。巴特勒运用黑格尔、尼采和心理分析批评的理论资源,来研究"征服"的思想是如何与具有一种身分(如男同性恋者身分和女同性恋者身分)进行相互作用、相互联系的,所谓征服,其实就是成为主体或获得一种意识。巴特勒通过对诸如男同性恋者穿着异性服装、军队中的男同性恋者、爱滋病等问题的讨论来展开她的思想,成功地运用了深奥的哲学理论对人类社会的具体问题进行探讨。然而,与德里达等后现代主义思想家所不同的是,巴特勒的著作大都清晰易懂,《权利的心理生活》尤其具有高度的可读性。

另外,朱迪思·巴特勒还与其他一些女性主义政治学者联袂撰写、编辑了好几本有关女性主义的书籍,1992年与琳达·辛格、莫琳·麦克格罗根等人编撰了《性爱福利:流行年代的性理论与政治学》,1995年与塞拉·本哈比、朱希拉·科内尔等人编撰了《女性主义斗争:一种哲学交换》。特别值得一提的是1992年与琼·斯科特共同编辑的论文集《女性主义者对政治的理论化》,这些论文都是由在女性主义研究中占有主导地位的学者们撰写的。该书针对在女性主义分析研究领域中运用"理论"被说成是以一种政治力量来威胁女性主义的观点,着重探讨在

女性主义研究中后结构主义、后现代主义理论的政治地位问题，明确反对那种运用后结构主义、后现代主义理论必定会削弱女性主义的看法，认为当今有关理论的争论在政治上极富内涵，这种争论必将引出重大的政治和社会后果。巴特勒和斯科特为该书奠定的理论基调就是向著名的法学专家、文学评论家、哲学家、历史学家、文化理论家等人提出一系列问题，而该书收集的论文并没有直接解答这些问题，而是为这些问题提供了新的、具有拓展性的理论视角。

综观朱迪思·巴特勒的著作，可以明显地看出，巴特勒的后现代女性主义理论探索，绝不是空中楼阁式的思想漫游，也不是自我封闭的文字游戏，而是具有极强的现实针对性和实践意义，从性别的强制性、征服意识、憎恨言语、疑云密布的身体问题，到同性恋问题、理论探索在女性主义实践中的作用和地位问题等等，巴特勒都力图以明晰的思路、深刻的分析和朴实的文风，探讨和回答后现代语境中女性主义实践的疑惑、困境和出路。

二　有疑问的身体

在《监禁与惩罚》中，后现代主义思想大师福柯极富创见地论述了身体与权力的关系。福柯认为在十七世纪的政治制度中，国王的身体不仅是一个象征，同时也是一个政治实体，它作为一种肉体的存在对君主制度的功能调节是必需的。在福柯看来，“身体问题的出现和不断紧迫化是通过政治斗争来展开的”①。

① 《权力的眼睛——福柯访谈录》，第 170 页，上海人民出版社 1997 年。

那么，女性主义的政治斗争是否也必须通过对身体的政治的重新界定来实现呢？朱迪思·巴特勒的回答是肯定的。

巴特勒首先向具有文化上的先决性并且被用来区分性别的“身体”这一概念提出了挑战。巴特勒敏锐地认识到，身体虽然是一种生物学意义上的存在物，但却不能被理解为超越文化约束的前推论性的现实，从这个意义上看，身体不是一种客观的“存在”，而只是一个变化着的分界线，是“强加在一组不连续特征之上的人工性质的单位”①。值得注意的是，巴特勒认为身体作为一个具有渗透性的表面，同时也被政治性地作了规定，身体因而最终被禁锢在性别等级制与强制性的双性恋文化场的实践活动中。换句话说，巴特勒把身体看作是通过特别的话语被强制性地生产出来的。

对于巴特勒的这种观点，有不少人认为她回避了身体的生物学限制，以女性身体能够孕育生命为例，男性身体为什么就没有生产出孕育胎儿的能力呢？巴特勒在1993年与彼得·奥斯伯恩和林恩·西格尔所作的《作为表演的社会性别：巴特勒访谈录》中对此专门作了针对性的回答。首先，巴特勒并不否认确实存在着一些源于身体本身的限制，只是她在谈论“性”的推论性局限时，没有同时谈论对于话语的限制而已。其次，针对生育的例子，巴特勒巧妙地反问道：“身体在什么程度上通过其孕育生命的能力获得定义？为什么是怀孕使得身体获得定义？”此处，在怀孕问题上所集中体现出来的难道不正是某种总体制度性的实践吗？“虽然，女人的身体总体上讲的确被理解为具有孕育生命的能力，但事实是，还有女婴、女孩、老年妇女以及不能怀孕的全

① 《性别麻烦：女性主义与身分颠覆》，第112页。

种年龄的女人。即使在概念上妇女具有怀孕的能力，但那也不一定是她们身体的显著特征，或者甚至是使得她们成为女人的显著特征。这个问题的实质是想使再生产的或然性成为区分身体性别的中心。我不能确定在区分身体性别时怀孕的能力就是最显著的或主要的特征，我也不能确定究竟什么是区分身体性别的显著特征，如果怀孕的能力被确定为区分身体性别的主要特征的话，我认为那是一条强加的准则，而不是对生物学限制的中性描述。"

一个二三十岁的妇女，由于生理原因无法怀孕，或者由于社会原因不想怀孕，不管是出于什么原因，她都得同规定她性别的准则作斗争，因为她会遭遇一种可能来自本人、也可能来自外部的失败感或不足感。如果她身处一个思想上较为开明的环境，她的这种感觉可能会减轻一些，那么，"为什么想要抚养孩子而不想生育孩子的女人，或既不想抚养又不想生育孩子的女人就不能拥有她的性别而又不感受到一种隐含的失败感或不足感呢"？也许出于同样的考虑，玛丽·奥布莱恩把"男性统治"定义为：对女性繁衍后代过程的主宰和控制。舒拉米斯·费尔斯通则更为直截了当地指出，对妇女而言，人口再生产是痛苦的陷阱。[1]

有些女性主义政治学者认为妇女解放的源泉来自于对人类再生产过程的恰当理解，只有这样，才能了解妇女人口再生产劳动与男性将人口再生产神秘化之间的矛盾。显然，在身体问题上，巴特勒并不是要否认某种生物学上的差异，而是要探究在什

---

① 有关玛丽·奥布莱恩和舒拉米斯·费尔斯通的观点，见《妇女：最漫长的革命——当代西方女权主义理论精选》第153页。

么条件下,在什么推论性的、体制性的条件下,某些生物学差异会成为性别区分的显著特征。可以说,巴特勒的研究工作突现了对性别作为一种政治范畴的批判,巴特勒认为:"当人们问'这些不是生物学差异吗?'时,他们并不是真正对身体的物质性进行提问,他们实际上是在问再生产的社会体制是否是考虑社会性别的最显著的机制。在这个意义上,存在着一个推论性的强制实施的准则。"①

三 性别的表演性

琼·斯科特在《性别:历史分析中一个有效范畴》一文中指出:将社会性别当作一个分析域是二十世纪末的新生事物。事实上,社会性别是作为妇女概念的某种发展而被女性主义研究者采纳的。在六十年代的女性主义学者眼里,"妇女"无疑是一个处于核心地位的概念,妇女作为一个被迫屈从的群体,她们的社会角色被贬值,她们的经验被认为是有问题的,通过展示社会生活各个方面对妇女系统性的、普遍性的歧视,女性主义迎来了"以妇女为中心"的学术发展阶段。

七十年代以后,越来越多的女性主义研究者认识到,如果没有男性参与改变现状,要充分认识并有效地改变妇女的屈从地位,以及她们的种种不利状况是不可能的,更何况受压迫者对压迫者的了解,往往比压迫者对她们的了解有过之而无不及。于是,社会性别的"关系性质"问题就浮出了海面,也就是说,妇女

① 《作为表演的社会性别:巴特勒访谈录》,见《激进哲学》第67期,1994年夏季号。

相对男性而言的社会位置，作为社会性别的关系，必须被置于复杂的支配机制中加以审视。这样，性与社会性别在概念上的区分就得以确立了，“性”(sex)代表了人的自然属性，而“社会性别”(gender)则表现为“男性气质”和“女性气质”，代表了男性和女性的文化特征。[1] 换句话说，社会性别，作为社会的构成，指的是通过社会学习得到的与两种生物性别相关的一套规范的期望和行为，这是男女在日常接触中根据约定俗成的惯例交往从而取得的。于是“社会性别”就作为“妇女”的同义词，在美国女性主义学者中广泛地被采用，被用来强调性是区分社会地位的基础。

“社会性别”着重强调女性气质的规范定义的相关性内容，但似乎比“妇女”更加中立、客观一些，既包括妇女，又并非特指妇女。它本身没有表明不平等或权力的内容，也不代表受迫害的一方。从社会科学术语的角度来看，“社会性别”似乎更符合需要，但这一术语的新用法同时也质疑了正统的学术权威，因为用“社会性别”作为“妇女”的代名词充分表明与妇女相关的信息同时也与男人相关，所以对妇女的研究也就意味着对男人的研究。近年来，女性主义者们开始大量地使用“社会性别”一词，用以表示两性关系中的社会结构。社会性别强调的是一个完整的关系体系，其中包括性，但又不直接受制于性，也不直接决定性关系。然而，“社会性别”一词虽然表明两性之间的关系是一种社会关系，但却没有表明这种关系的构造原理、发挥作用的过程及其变化过程，此外，从它描述的角度来看，它仍然是一个与妇女研究

---

① 参阅盖尔·罗宾《妇女中的交往：关于性的“政治经济”的注释》，见瑞特主编《迈向一种妇女人类学》第157—210页。

相关的概念。[1]

作为后现代女性主义的激进代表，巴特勒的前卫之处在于：向认为性与社会性别之间存在着差异的传统女性主义观念提出了挑战。巴特勒认为不存在性别，只存在社会性别，因为生物学上的性别并不是一个可以被理解为不受文化约束的前推论性的现实，而且对生物学上的性的研究本身就是一个生产对身体带有文化倾向性理解的过程，这个过程隐蔽了那个通过把生物学知识描绘成经验性证明而建立起来的过程，因而使得男人和女人的范畴及其各自特征成为我们对现实的常识性理解的一个组成部分。巴特勒通过否认性与社会性别之间存在着区别，强调了“性”范畴本身就是一个社会性别化了的范畴，带有很强烈的政治色彩，并被政治性地自然化了，但它本身却并不自然。[2] 巴特勒颠覆性与社会性别的区分的策略是，把身分概念从原因概念变成结果概念，也就是说，一个人与生俱有的身体并不决定他(她)的身分，相反，身分是一个人行为的结果。

巴特勒在《性别麻烦》中独创性地提出：社会性别是表演性的。所谓表演性，不同于表演，表演假定了一个主体，而表演性与主体概念有冲突。巴特勒的这番论述是以福柯式的前提开始的，

---

① 有关性与社会性别的区分，以及社会性别的概念的发展历程，本文借鉴了两篇颇具代表性、而论述角度又不完全相同的论文，它们分别是琼·斯科特的《性别：历史分析中一个有效范畴》(见《妇女：最漫长的革命——当代西方女权主义理论精选》第126—150页，三联书店1997年)和周颜玲的《有关妇女、性和社会性别的话语》(见《社会性别研究选译》第378—396页，三联书店1998年)。

② 《性别麻烦：女性主义与身分颠覆》，第112页。

即权力在一定程度上是通过话语生产作用的，而话语产生的作用又部分地生产并动摇了主体。显然，巴特勒对表演性的思考，着眼于话语有能力生产它所命名的东西这一方面，事实上，当我们开始仔细考虑何时才能讨论话语生产主体时，我们显然已经在谈论某种生产性的比喻了。于是，巴特勒就将关注的焦点集中在表演性，尤其是表演性的言语行为（那种把它们命名的东西变成存在的言语行为）上，这正是话语以一种相当具体的方式成为生产性行为的时刻。巴特勒借鉴了德里达对奥斯丁的重写，并且进一步指出，这种生产性行为实际上总是通过某种重复和叙述产生的，因此，表演性就是一种工具，表演性的本体论作用通过这一工具得以确立；表演性就是一种推论性模式，通过这种模式，表演性的本体论作用得以成立。

一般读者之所以对《性别麻烦》表示出极大的热忱和兴趣，是因为他们喜欢把社会性别看作是一个“即兴演出的剧场”的观念，所谓即兴演出的剧场指的是不同的身分可以被采纳和表现出来的场所。巴特勒认为我们的性别角色虽然可以通过模仿表现出来，如男性着异性服装往往被当作颠覆社会性别的一个例子，但我们应该警惕我们所用的有关表演性的例子，在公共领域中显然存在着很富戏剧性的重塑身体的欲望，存在着虚幻地改变身体的欲望。巴特勒并不把男性着异性服装看作是颠覆社会性别的一个范式，因为男性着异性服装本身有其内在制约性，用巴特勒的话来说，男性着异性服装有其自身的忧郁症。事实上，巴特勒也并不认为：如果我们被更多地拖离社会性别，我们的生活就会变得更舒畅。

四 解放的可能性

巴特勒后现代女性主义理论最显著的特色是将批判的矛头指向了传统女性主义自身。在巴特勒看来,世界并不普遍存在所谓父权制度,"女人皆受男性压迫"的传统女性主义观点有着宏大叙事的色彩,它遮蔽了传统女性主义过分自我中心主义的倾向,它导致了一部分女性经验被夸大为全球妇女的普遍经验。由于性别表演理论的提出,"女性"这个概念本身的确定性,已被巴特勒震撼得摇摇欲坠。巴特勒流畅、机智的论点已经引发了一个有关女性主义政治理论发展前景的"麻烦",在这个"麻烦"的骚扰之下,支持性别等级制和强迫双性恋的那种关键的规定性虚构,已经成了极不可信的东西,而且"女性"这一范畴本身也已变得疑问重重。对巴特勒而言,传统女性主义政治只试图把"妇女"从父权社会中解救出来,而不是要改变我们现有社会的内部结构,这实际上肯定并重新生产了那种对人进行二分并把人放置到相互对立位置的文化结构。事实上,坚持一元论主体并没有使人自由表达神秘的身分,从而摆脱权力的污染,相反,倒是继续在重新创建性别和社会性别的意识形态结构,并重新运用权力去规范这些结构,此处,我们看到的显然是彻底的德里达式的解构思路与福柯式命题的有趣结合。

巴特勒进而认为"对社会性别的表达背后并不存在着社会性别身分,身分是由被说成是其结果的这种表达所表演性地构成的"[1],也就是说,并不存在着"社会性别真实的或虚假的、真

① 《性别麻烦:女性主义与身分颠覆》,第25页。

正的或被歪曲的行为，而那种对于真实的社会性别身分的假定，则是一种规则性的虚构”[1]。为了向这种虚构挑战，巴特勒建议道，新的身分可以通过那些取代无争议的“自然”表演的矛盾表演来建立，这种矛盾表演显然要借助于德里达意义上的重复和模仿，但是问题的关键不在于重复本身，而是如何重复，以及通过社会性别的剧烈扩散来取代那些使得重复得以进行的社会性别准则。[2]至于模仿，也绝非普通意义上的模仿，因为巴特勒并不是在谈论对原初性的模仿，而是在论述对模仿（即早已由文化结构所形成的对所有社会性别以及性爱的规定）的模仿。

但是，不可否认的是，用重复和模仿的观点作为对强加的文化范畴的政治解毒药，在某些方面似乎缺乏说服力并且困难重重，这一点连巴特勒本人也已注意到了。因为社会性别表演论在解答问题的同时，又引发了许多急需回答的问题：表演性是否指人通过符合一种身分特征的表演行为来拥有那种身分？如果答案是肯定的话，那么，这里的“人”又意味着什么？它表明的难道不是一种先于行为而存在的身分？如果“人”不是表明一种身分，那么，谁又是行为的表演者？那么，为何又要说出一个不在场的进行表演的“人”？

巴特勒的真实意图是否指：当人们不能确定自己的社会性别时，随着社会性别差异而出现的性压迫就有可能消失？或者说，被赋予不同社会性别身分的主体，是否有可能从压制性的社会条件中解放出来？

其实，这种解放的可能性已经与知识的生产、再生产紧密地结合在一起了，巴特勒思想的敏锐之处在于：她指出了即使知识

①② 《性别麻烦：女性主义与身分颠覆》，第141、148页。

本身,也正不断地通过对以前知识的重复、再肯定或者争夺的那些表演而被重新创造,在这些重复中,我们应该如何用我们表演的自然感觉来同非自然化的身分进行妥协呢?事实上,在把对自我(身分)的认知从一个内部来源移到一个创造自我(身分)的结果的这一过程中,我们既失去了对于自己感觉的连续性的阐释,又失去了对于我们的感觉是如何整合成一个连贯"自然的"身体的理解。因此,女性的解放,或者说人类的解放,将还有一段非常艰巨的路要走。

第八节 苏卡尔事件和后现代的限度

1996 年春夏之交,美国杜克大学出版的著名的"文化和政治分析"学术季刊《社会文本》的专号"科学战争"发表了纽约大学物理学教授苏卡尔(Alan Sokal)的一篇论文,题为《逾越边界:迈向量子重力学的变革性阐释学》。苏卡尔是"公理场论之父"怀特曼(Arthur Wightman)的学生,他深以自己的左派和女性主义立场为荣,并曾在美国威胁下的桑定政权中的尼加拉瓜大学教过数学。

文章的开篇以挑战的笔调写道:"很多自然科学家,特别是物理学家,一贯否认社会与文化批判的学科能够对他们的研究起任何作用。没有多少人承认他们世界观的根基必须依照这种批判来重建。他们宁愿固守一种信条,一种由长期的启蒙主义霸权在西方知识格局中所形成的信条,可以将之概括如下:存在一个外在的世界,其性质独立于任何个人或人类整体,而隐含于一些'外在的'物理规律之中;通过由(所谓的)'科学方法'配置的

'客观'程序及严格的认识论检测，人们可以获得可靠的(虽是不完备和暂时的)关于这些规律的知识。"[1]

苏卡尔继而声称，二十世纪科学所经历的深刻观念转移，有力地挑战了这套笛卡儿—牛顿式的形而上学，科学哲学和历史的新近研究进一步质疑其可信性，而最近女性主义及后结构主义的批判已经揭开了西方主流科学实践的神秘外衣，暴露了其隐藏在"客观性"表象之下的意识形态控制。他的论文试图在这条路径中迈出新的一步：通过讨论量子重力学(一门据称是综合了量子力学和广义相对论的物理学新分支)的最新发展表明，科学所依赖的时空、几何等根本性的概念框架已成为相对的、可疑的。这一观念革命对未来"后现代的、解放的科学"和社会政治运动都具有深远的影响。

这篇论文引用了从爱因斯坦、波尔、海森伯格到德里达、拉康、德鲁兹、利奥塔、哈拉维等人的 219 篇文献，有 109 个注释，并以雄辩的文风"论证"：量子重力学摆脱了"绝对真理"和"客观现实"之类的传统观念束缚，是一门"后现代科学"。它应和了后现代文化理论的重要主张：独立于文化之外的所谓"客观世界"并不存在，"物理现实"正像社会现实一样，本质上也是一种"社会和语言的建构"，所谓"科学知识"绝无它所自称的"客观品格"，而是产生这种知识的文化权力关系的产物。后现代科学的崛起有力地否定了传统科学中的权威主义和精英主义，为进步的政治事业提供了强健的理论依据，"在最广泛的意义上，它将

---

① Alan Sokal "Transgressing Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", Social Text, nos. 46—47 (Spring/Summer 1996), 第 217 页。

逾越边界、打破壁垒,有力地支持社会、经济、政治和文化生活等各方面的激进民主化进程"[1]。

苏卡尔的文章可以说是投《社会文本》所好,难免令杂志喜出望外,以为不费工夫找到了一个"反水"的科学家。《社会文本》的这期"科学战争"专号原本是为了批评科学而策划的,试图从社会文化或女性主义的观点来论证科学中各种意识形态的偏差,并强烈反击近来一些科学家说他们是"高级迷信"的指控。此事的起因是数学家列维特(N.Levitt)和生物学家格罗斯(P.Gross)合作撰写了一本名为《高级迷信:学院左派及其对科学的叫嚣》,他们以二十世纪初期古典的"科学进步"观点,并引用罗素"迷信是一切残酷的根源"的话,对二三十年来所谓"新学院左派"和"科学研究"的人文和社会学者的思想大加讨伐,认为这些人都喜欢将自己的意识形态霸道地强加于原本是自由的科学。于是,包括六十年代"五月风暴"以来的整个新左派,受库恩、福柯、法国后结构主义影响的"科学研究",受谢平(Shapin)、谢佛(Schaffer)、拉图尔(Bruno Latour)、女性主义、环境生态主义等等影响的各种声称"科学研究"的人文和社会学研究,都被扣上了"高级迷信"的帽子。值得一提的是,这里所谓的"科学研究",是指近一二十年西方兴起的整合性批判研究,它企图综合当今科学史、科学哲学、科学社会学乃至科学的民族志以及社会学研究等的各种取向。列维特和格罗斯尤其不能忍受的是《社会文本》编辑洛斯(Andrew Ross)这样一个英文系教授在批评

① Alan Sokal "Transgressing Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", Social Text, nos.46—47(Spring/Summer 1996),第217—220页。

“科技文化”时所表现出来的傲慢和敌意，洛斯在他一本名为《奇异的气象》的书中这样写道：“这本书是献给我从未有过的所有科学教师，没有他们，这本书才有可能写出来。”显然，《高级迷信：学院左派及其对科学的叫嚣》是一本人文学者与科学家之间意气之争的产物，这本论证广泛、全面出击的著作虽然生动有趣，但由于作者固守启蒙真理的立场，不愿意深入探讨六十年代以来许多“后实证”、“后结构”的“科学研究”的核心问题，而只满足于指责人文学者简单化的研究弊病，因此，《高级迷信：学院左派及其对科学的叫嚣》还算不上是令人信服的著作。但是，苏卡尔声称他正是受了这本书的启发，才有了这次惊人之举。

苏卡尔在《社会文本》发表他的檄文后不到三个星期，在一家专事学术界趣闻轶事的杂志 Lingua Franca 登出了他本人的一篇“坦白书”，声明那篇论文完全是他蓄意编造的荒谬之作，投寄给《社会文本》是想以恶作剧的方式进行一次“物理学家对于文化研究的实验”：测试一份在北美具有权威地位的、由著名学者詹姆逊和洛斯等参加编辑的文化研究刊物究竟有怎样的学术标准，看看它是否会采纳一篇漏洞百出、荒诞之极但编造得貌似有理且投编辑所好的文章。不幸的是，事实证明了他的猜测——“人文研究的某些领域，严格的学术标准正在下跌”①。

苏卡尔的声明刊出后引起一片哗然，立即激起热烈的反响和争论，形成了所谓“苏卡尔事件”。就在“苏卡尔事件”爆发的第二天，后现代派学者菲什（Stanley Fish）率先在《纽约时报》上撰文反击，1996 年 8 月 8 日主流派物理学家、诺贝尔奖得主温

① Alan Sokal“A Physicist Experiments with Cultural Studies”，Lingua Franca，May/June 1996，第 62—64 页。

伯格(Steven Weinburg)在《纽约书评》上发文为苏卡尔的成功叫好,抨击后现代派不懂科学,并从文化/科学二元论的角度论述"物理研究的结果没有文化上的后果,而且物理研究不需要其他文化上的资源"。随即一些生物科学家和物理学家在10月3日的《纽约书评》上对温伯格的批评发起了的强烈反击,认为与后现代的"泛文化主义"一样,温伯格的论调走向了另一个极端,他从二元论出发,将经他化约过的科学与文化完全隔离开来了。近代物理史家怀斯(Norton Wise)认为《社会文本》的编者只是愚蠢,而温伯格的影响则更坏,他以诺贝尔奖得主的身分大肆宣扬天真的化约论。虽然怀斯的近代物理史研究非常出色,但他却为批评温伯格付出了惨重的代价,他在一些科学家联合阻挠下,最终未能获得普林斯顿高等研究院的终身教授职位。拉图尔为此颇为愤慨,并在互联网上向苏卡尔叫板,认为他既然以维护知识操守自居,那么现在就应该站在科学研究这一边,严厉批评一些科学家的反知识的态度。

1996年11月在世界科学哲学学会两年一度的大会上,还组织了一场专题讨论会,由苏卡尔与后现代科学史家皮克林(Andy Pickering)就科学知识的本质问题展开辩论,皮克林托故避战,世界科学哲学学会前任会长、后现代科学哲学家法因(Arthur Fine)和现任会长弗里德曼(Michael Freedman)等人在专题讨论期间以及会后与苏卡尔展开长达数小时的舌战。苏卡尔任职的纽约大学也组织了一场公开辩论,让苏卡尔与洛斯当面交锋,将此事件推向戏剧性的高潮。"苏卡尔事件"还很快波及到了法国等国家。

正当辩论方兴未艾之际,苏卡尔又在1997年10月推出了一本与比利时鲁汶大学的理论物理教授布里可蒙(Jean Bric-

mont）合作的法文版新书《知识分子的欺诈》，它出版后立即登上了非小说类的畅销书排行榜，在法国知识界掀起轩然大波。法国《解放报》、《世界》周刊和《研究》杂志组织了专题报道，包括德里达在内的一些著名学者纷纷发表观感，使"苏卡尔事件"成为欧美知识界近两年来最为令人注目的热门话题。

苏卡尔和布里可蒙在《知识分子的欺诈》一书的序言中，不无得意地评点了苏卡尔的恶作剧所产生的重大影响："不少文学和人文学界的青年（还有不太年轻的）写信给苏卡尔，感谢他表达了他们对统治他们领域的后现代主义和相对主义的反驳：例如，有一个自费大学生表示他的感觉就像是花钱买了童话中那位赤身裸体的皇帝的新衣。另一个学生说他和他的同学们都感到欢欣鼓舞，只是要求不要透露姓名，因为他们希望有朝一日能将他们的学科彻底改造。不过在此以前必须先得到永久职务。"① 苏卡尔解释了自己的动机是：对于广大的文学研究和人文学界似乎都皈依了后现代主义感到既惊讶又恼火，因为这一思潮的特点无非是对启蒙运动的理性主义或明或暗的拒斥，对所有经验的测试作出自行其是的理论发挥，以及在认识论和文化上的相对主义——其表现之一就是把科学当作"叙事"或社会结构来对待。随后，苏卡尔和布里可蒙还指责了后现代主义对于物理学—数学名词的概念一而再、再而三地滥用，已经到了作伪的程度，并试图推而广之地分析充斥于后现代派著作中的某些思想混乱，而这种混乱在后现代主义的科学话语的内容和哲学思考中都是同时存在的。苏卡尔和布里可蒙在书中打算重点讨

① 参见已发表于《万象译事》卷一的《知识分子的欺诈》一书序言的译文，辽宁教育出版社 1998 年。

伐后现代派的四种“滥用”现象:

(1)侈谈自己实际上最多只有模糊观念的科学理论。在大多数情况下,作者只是使用一些科学(或表面上科学的)名词,而对其含义并不关心。

(2)把精确科学的概念原封不动地引进人文学科,而丝毫不经过任何经验的或观念的论证。一位生物学家如要把拓扑学的基本概念(例如环面的概念),或是(数学)集合论乃至解析几何的理论运用到他的研究领域,是会被要求作出解释的,单是模糊的类比同行们将不屑一顾。这里可是相反,拉康告诉我们说,神经官能症患者的结构正好就是(拓扑学的)环面(甚至说这就是现实本身!见该书27页):克莉斯蒂娃(Kristeva)告诉我们,诗的语言属于连续统的幂(见该书42页),鲍得里亚说现代战争是在非欧几里德的空间展开的(见该书135页)。

(3)作渊博状,厚着脸皮硬把与上下文完全无关的科学术语硬往读者头上堆,其目的显然是要镇一下或者吓唬非科学界的读者。有些评论家真的给唬住了:莱希特(Lechte)盛赞克莉斯蒂娃的严谨(见该书42页),《世界报》对保尔·维里留的渊博表示钦佩(见该书153页)。

(4)玩弄毫无意义的语句作文字游戏。这是一种对文字异常着迷而对意义异常漠视的综合症。

苏卡尔和布里可蒙认为问题出在:“这些作者说这些话的态度似有绝对把握,而凭他们的能力决无理由有此把握。拉康自诩运用了‘拓扑学的最新发展’(见该书28页),拉图尔大约是从爱因斯坦那里学到了些东西(见该书121页)。他们显然是想借精确科学的威望来给自己的话语涂上严谨的外衣。而且,他们似乎心安理得地认为没有人会注意到他们滥用科学概念。没有人

会叫道:皇帝没穿衣服。我们的目的恰恰就是要点破皇帝没穿衣服。我们决无意对人文学科和哲学进行普遍的攻击,而是想要唤起在这领域内工作的人(特别是年轻人)的警惕。我们特别想'解构'这类文本所享有的盛名——号称因为深奥所以难懂。在许多案例中我们都能证明,其所以看起来晦涩难懂正是由于它什么也没有说。"①

在"苏卡尔事件"的发展过程中,我们可以看到一些非常尖锐的对立现象。有人指责苏卡尔以欺骗的手段愚弄编辑和读者,这种"恶意的玩笑"本身已经违背了最基本的学术道德,是哗众取宠,博得虚名的负面典型,对科学与文化之间的对话毫无建设性的意义。也有人激赏这是一次"绝妙的实验",认为当一知半解却以把玩晦涩的名词术语来假冒深奥成为时尚时,当所有"外来的"批评质疑都被拒斥为"观念陈旧"或"政治保守"的傲慢气息日益膨胀时,恶作剧式的嘲弄是有效的、也许是唯一有效的批评策略,将某些"后现代理论家"披着"皇帝新装"的真相大白于天下。而更多的评论者力图与情绪性和戏剧化的纷争保持距离,希望通过冷静的讨论澄清迷惑和误解,在不同学科、不同学派之间建立有效的对话。

苏卡尔在他的声明、应答中多次引用了劳丹(Larry Lauden)写在《科学与相对主义》序言中的一段话:"从相信事实与证据的至关重要,到认定一切都可归结于主观的利益与看法,这样一个观念转换是我们时代反智主义最为突出和有害的表现。"苏卡尔感到,美国人文学界的某些领域正是在这种时髦的"观念

① 参见已发表于《万象译事》卷一的《知识分子的欺诈》一书序言的译文,辽宁教育出版社 1998 年。

转换"中失去了应有的严格学术标准,特别是一些人文学者在他们的"科学学"研究论著中,对自然科学新成果的误解和滥用达到了令他吃惊的地步,多年以来他一直为此而困扰。但作为一个物理学家,他无法确定他对某些人文研究的迷惑不解是由于自己身处外行的理解局限,还是因为那些"文本"自身的混乱离奇。

于是,他决定做一个实验,蓄意编造一篇荒谬的"论文",没有确凿的证据,没有明晰的逻辑论证,而只是将一些被任意歪曲了的科学发现成果和某些后现代大师的陈述用含糊不清的语言相互圆说,进而武断地否认外在世界的存在,否认以科学方法获取客观知识的可能,并推论这样一种"后现代式的否定性批判"将对进步的左翼政治产生积极的影响,以此迎合编辑的知识取向和意识形态偏好。

那么,《社会文本》对这篇奇文的采纳究竟证明了什么?它不过证明了一次编辑失误。这是《社会文本》的编辑对此事件的解释,或者说是他们希望公众能够接受的解释。失误的原因是由于他们对物理学知识的局限造成了"暂时的盲目",使他们在处理一篇出自物理学家之手却挑战传统科学观的论文时失去了准确的判断,他们对其探索性和独特性的欣赏淡化了他们作为编辑应有的审慎。

在苏卡尔看来,这是后现代理论在知识问题上的傲慢走向了它的逻辑极致的例证。这种傲慢是盲目的,它并没有坚实的知识论基础,而是由被他称为"草率思想"的荒谬性所致。苏卡尔将其要害诊断如下:否定客观现实的存在,或者,承认其存在但否定其在知识实际中的相关性,一切都只是社会、语言和意识形态的建构,事实和证据并不能用来鉴别知识的可靠性,在社会科学

和自然科学中都不存在客观真理，任何陈述的有效性都是相对的（相对于陈述者个人或其所属的族群和文化）。这是后现代主义、社会建构主义和认知相对主义所依赖的“草率思想”。

苏卡尔进一步推论，以这种荒谬的草率思想作为知识论前提的文化研究，当然不可能确立严格的学术评判标准：“如果一切都是话语和文本，那么对于真实世界的知识就是多余的，物理学也只是文化研究的另一个分支；如果一切言辞都是语言游戏，那么内在的逻辑自洽也就无关紧要。于是，不可理解成为美德，引述、隐语和双关语代替了证据和逻辑。”苏卡尔认为，在这种日渐流行的后现代文风中，他所编造的论文只是“一个非常温和的例子”。

对于“苏卡尔事件”背后的真正成因，傅大卫在《“两种文化”的迷惑与终结》中作过精彩的解读，作为“科学研究”的历史和哲学研究者，傅大卫认为苏卡尔颠覆的真正目标其实是人文科学领域中的“科学研究”学者，虽然《社会文本》杂志的这期专号是针对科学的，但它只是一本人文科学领域的文化研究杂志，远不是一本严谨的“科学研究”杂志，因此苏卡尔的成功也许是要打折扣的。但是，这一事件本身的确反映了保守的科学家对于人文科学领域里的“科学研究”的敌意，这除了两者之间的长期结怨外，也许与当今科学发展的自身处境有关，由于冷战的结束，科学已不再享有过去的优厚地位，科学与国家、社会之间的关系，需要有一个新的“社会契约”。今天科学的价值应该体现于给人民带来具体的福利和保障，而不再是如何更有效、更精确地摧毁敌人，或是追求更昂贵、更抽象的真理，再加上激进的动物保护主义者、生态主义者的活动，以及反核运动、宗教活动等等的开展，还有“科学研究”切入科学现实的精彩成果也在不断涌现，这

不仅使得科学的"任意发展"受到了限制,而且科学家的工作安全也受到了威胁,因此,许多科学家也深信新的"社会契约"必然会到来。在这样一个过渡时期,科学家的确会对来自于人文科学领域的"科学研究"更为敏感和不满。不过,傅大卫同时也乐观地认为"科学研究"将会获得更多科学家读者,会有更大的机会与寻找新出路的科学家进行真正的对话。[①]

刘擎在《后现代主义的困境——"苏卡尔事件"的思考》一文中,则从后现代主义的限度精彩地分析了"苏卡尔事件"的真正成因,他深刻地指出:不能从一个特定的刊物在处理一篇特定的来稿时的编辑失误的角度孤立地理解这一事件,考虑到《社会文本》在文化研究方面的权威地位,考虑到苏卡尔所仿效的后现代观点和文风在近几年的文化研究领域中有相当的代表性,我们有理由进一步探讨这一"失误"背后更深刻的知识学和社会学原因。首先刘擎认为这场论战具有丰富的意义,"焦点错位"的主要原因不在于学科之间理解和表达的障碍,而是双方论点所针对的"问题域"不同所致,苏卡尔一方集中攻击的对象是激进的理论——那种将后现代言路延伸到自然科学领域中的"越界批判",已经成为对各种知识的有效性不加区分、完全否定的"总体批判",而另一方所能变化的是温和的后现代言路——那种对知识生产环境及应用效应的社会文化批判。但是,从这场论战中,我们仍然能够得到一些重要的启示:

(1)后现代理论对自然科学内部知识有效性的否定是一个严重的"越界"失误。

---

① 傅大卫:《"两种文化"的迷惑与终结》,载《万象》创刊号,辽宁教育出版社1998年。

(2)后现代理论有必要澄清其批判话语在知识论意义上的确切意义。

(3)后现代理论有必要认真反省对当代科学成果的误解和滥用。

(4)人文及社会科学对自然科学的研究有其必要性和重要性。

刘擎认为,苏卡尔在最后一点上的看法是平和、公允的,他承认人文及社会科学家对自然科学提出的许多问题是非常有意义的,他甚至同意,在一定意义上,科学讨论的某些内容是受到文化制约的。[1]

后现代主义是一个庞杂、松散,而又歧义纷呈的思潮,除了利奥塔几乎没有人承认自己是后现代主义者或后结构主义者,福柯曾经这样问道:"什么是人们说的'后现代'?我有点跟不上形势了","我不理解有什么样的问题是对于被称为是后现代或结构主义者的人们是共同的"。正如刘擎指出的那样,苏卡尔的粗疏之处在于他并没有区分在歧义纷呈的后现代话语中,究竟是谁宣称了"客观世界并不存在",谁只是暗含了这个设定,谁仅仅是"悬置"或回避了这一问题,而谁又是接受了客观世界的存在而仍是一个后现代主义者?

因此,苏卡尔的"诊断书"具有过于简单化和概括化的倾向,苏卡尔在有效地攻击了后现代理论中最为极端、也最荒谬的版本时,却以偏概全地否定了整个具有后现代倾向的文化研究。当然,苏卡尔对于"庸俗后现代主义"倾向的有力批判,仍然是值得

---

① 刘擎:《后现代主义的困境——"苏卡尔事件"的思考》,载《二十一世纪》1998年6月号。

所有坚持后现代言路的学者严肃思考的。对于后现代理论的限度的探究,应该是苏卡尔事件留给人们的最有价值的启示。

第三十四章　结　　语

第一节　二十世纪西方美学的基本特点

在本书第六卷《导论》中，我们对二十世纪西方美学两大主潮的历史发展作了概括的纵向勾勒，现在再对其总体特点作一横向考察。所谓"总体特点"，是指关于二十世纪西方美学全局的一些最重要、最基本的特征，它们也许不一定完全适合于本世纪美学的每一个流派的具体主张，但就多数流派的情况及其整体发展而言，却是至关重要的。下面，试从十点分述之。

第一，本世纪西方美学同西方哲学同步发展。

这一点从全书的叙述中已经看得非常清楚。二十世纪西方美学之所以呈现人本主义与科学主义并行发展的两大主潮，完全是由现当代西方哲学发展的基本态势决定的。一方面，本世纪以来，特别是第二次世界大战以来，资本主义物质文明的高度发展与精神文化危机的尖锐矛盾日益突出，战争对人的生存的严重威胁如阴影一般笼罩着西方社会，所以对人本身的命运和前景的关心便成为哲学思考的一个重心，人本主义哲学得以在非理性领域内得到畸形的发展；另一方面，现代科学技术的迅猛发

展,对传统科学观念和思维方式形成了巨大的冲击,在科学方法论方面,由于非欧几何、集合论、相对论、量子论的出现,持续两三个世纪的理性演绎主义与经验归纳主义之争终于以经验归纳主义的胜利而告终,于是,二十世纪以主观经验主义和实证主义为基础的科学主义哲学就空前地发展起来了。哲学上这样一种两大思潮并茂的基本格局直接决定了美学潮流的总趋向。我们前面所述及的每一个具体美学流派也几乎都以相应的哲学流派为根基,分属于不同的哲学思潮。

如果说,现当代美学的根本倾向是反传统的话,那么,在美学紧密依附于哲学、哲学观念决定性地支配着美学观念这一点上,现当代美学与传统美学并无二致,而且有过之而无不及。1984 年第十届国际美学会议的中心议题是"艺术对哲学的改造",但讨论结果,多数美学家却认为,"在任何意义上,哲学观都总是革命性地决定着艺术观的产生"①,也即哲学总是决定着美学。这种决定作用在现代美学中具体表现为:(1)各流派美学在本体论、认识论、方法论等方面都直接接受和追随各流派的哲学,如表现主义美学之于表现主义哲学,直觉主义美学之于生命哲学,分析美学之于分析哲学,都是这样。(2)美学的中心概念和理论体系也紧跟同派的哲学,与之相重叠或相对应,如精神分析学的"性欲升华"论、心理分析学的"集体无意识原型"、解释学"意义"和"理解"等等都是与同一派哲学和美学的中心概念、理论支柱完全统一的。(3)美学流派的兴衰更迭,完全取决于相应的哲学背景。如法国存在主义哲学为结构主义运动所取

① 见李思进《简述第十届国际美学会议的美学问题讨论》,《文艺理论研究》1985 年第 4 期。

代，直接决定了存在主义美学的衰微和结构主义美学的兴起。总之，本世纪西方美学思潮的演变更迭的踪迹几乎与哲学思潮同步。

第二，二十世纪西方美学是西方现代主义和后现代主义艺术的精神依托和理论辩护。

现当代美学与艺术发展的关系之密切和影响之直接，已远远超过德国古典美学。德国古典美学，特别是黑格尔美学虽然也系统地总结了人类的艺术经验，并对当时的艺术实践也多所褒贬，但远不如现代美学与现代艺术之间那种相互依存的亲密关系。如表现主义美学实际上为现代主义"自我表现"的文艺开辟了方向，科林伍德的《艺术原理》一书就以引用著名现代派诗人艾略特的《荒原》作为结束，"他深信，他自己所锻造的思想可以促进对新的艺术实践的判断"，他认为"一位富于哲理的美学家应能评判乔伊斯、艾略特、西特韦尔或斯坦因的'功过'"[1]。贝尔—弗莱的形式主义美学同后期印象派绘画的亲缘关系是众所周知的，贝尔的《艺术》一书大量分析了印象派绘画的特点和成就，"有意味的形式"正是由此而总结出来的。苏珊·朗格将自己的符号学美学看作现代抽象派艺术的守护神，她认为本质上一切绘画都是抽象绘画，这无疑对现代派艺术起了推波助澜作用。此外，存在主义美学之于荒诞派戏剧，精神分析学美学之于意识流、超现实主义、梦幻主义、心理主义等现代派文学，法兰克福学派的美学之于先锋派艺术，如此等等，都有着血肉联系。较晚近的迪基的"习俗论"美学，就公开为达达主义、偶发剧、"废品艺术"等辩护，把它们统统拉进"艺术品"的殿堂。直至近一二十年，

① 《美学史》、《美学与艺术评论》(一)第355页。

后现代主义美学更是直接成为各种后现代主义艺术和“大众”、“媒体”文化的理论支柱。这种美学直接“干预”艺术、推进艺术而艺术又直接寻找美学、催生美学的亲密关系，在西方美学史上并不多见，尤其同思辨美学差距颇大。

值得注意的是，现当代美学同现代、后现代艺术同样对“模仿”说持反对和贬低态度，而较多倾向于“表现”说(当然只是就大的方面而言)。这是两者关系格外密切的基础。

第三，二十世纪西方美学的研究重心从审美客体转向审美主体。

这样一种研究重心的转变，在西方现当代美学中是普遍的现象。这同现代西方艺术从“模仿”、“再现”转向“表现”有着密切的关系。

现代人本主义美学从一开始就把人(主体)及其心理功能的研究摆在中心位置上。表现主义、直觉主义都以主体直觉为中心概念展开其理论阐述。移情说、距离说、孤立说以及各种“审美态度”说，都把主体的超功利的凝神观照看作审美活动的本质和决定因素。精神分析学和心理分析学更是把人类的无意识活动看作艺术创造和审美的不尽源泉。存在主义重视主体的想象功能，现象学也偏重于对主体的审美知觉和经验作现象学描述。

科学主义美学虽有偏重逻辑分析与偏重经验描述之分，但其共同特点是研究的重心和基点都是主体的审美经验。不但自然主义、实用主义美学不重视审美客体的特征，而只注重研究主体日常经验审美化的条件、原因、规律(他们不同意在日常经验与审美经验之间划一条鸿沟)，而且语义学、符号学、分析哲学等逻辑实证主义美学流派的出发点和基础也还是主体的审美经验。就是以“客观”著称的结构主义美学，其“深层结构”还是同人

类的"先验"心理需要相联系，因而实质上还是奠基在主体心理特征之上的。

这样一种研究重心的转移，也同六十年代以后，美学研究的侧重点从本文转向读者、接受密切相关。解释学美学、接受美学，包括解构主义在内的后结构主义美学，乃至种种后现代主义美学，都把关注的重心放在读者（接受主体）上，虽然各自所持的观点相距甚远。

这样一种研究重心的转移，实质上是一种根本方向的转移，表现了一种极为鲜明的现代意识：人对"自我"的进一步发现、追寻和探索。产生这种情况有双重原因：一方面，科学技术的现代化使人对自身奥秘的探索兴趣大大加强，对自身在宇宙中的地位的认识也更加自信，这种倾向也返照到美学研究中来了；另一方面，由于两次大战和现代西方文明对人的精神压抑，人们感到"自我"的丧失，而拚命要找回来，这又从相反的角度使人们的研究视角转向主体。

第四，二十世纪西方美学重视对艺术本质的研究。

二十世纪西方美学比以往任何时候都更重视对艺术本身的本质、特征、规律、构成的研究。表面看来，这似乎与前述研究重心转向主体相矛盾，其实不然。因为现代美学无论从什么出发，都离不开艺术这个中心。即使偏重于主体，也还是围绕着艺术创造和鉴赏过程来研究的。而这就无法回避艺术本质的问题。

现当代美学中，除了分析美学等少数流派的代表人物对艺术本质问题持怀疑主义或取消主义态度外，不管是人本主义还是科学主义的美学流派，都力图按自己的立场来回答这个问题。与传统美学相比，这种研究在三个方面获得了深化：(1)把艺术

本质同创作主体的心理功能与活动联系起来研究(如表现主义、精神分析学、符号学、格式塔心理学等美学派别),从而对艺术的创造性(独创性)、表现性、有机性、整体性等重要特征和直觉、无意识、情感等非理性因素在艺术创造中的重要作用的认识深化了;(2)更加重视对艺术作品"文本"的内在逻辑和结构关系作过细的研究(如形式主义、现象学、语义学、分析哲学、结构主义、解释学等美学流派),从而使人们对艺术作品多层次有机复合的动态的立体结构加深了认识;(3)把艺术本质同鉴赏主体能动的心理需要和活动结合起来研究(如现象学、存在主义、解释学、接受美学等美学流派),从而把艺术创造→作品→艺术鉴赏连成一个整体,大大丰富了艺术本质的内涵。一句话,现当代美学在更加全面、广泛、深入地揭示艺术的本质、特征、结构和规律方面,迈出了较大的步子。

值得注意的是,自从七十年代以来,西方美学的众多流派已越来越关注艺术本质问题的研讨。正如舒斯特曼(R.Shusterman)所说:"当前的美学研究大多注意有关艺术作品的四个问题,即艺术品的本质、本体状况、解释与评价。"① 这种情况同现代、后现代艺术的不断更新极大地动摇了传统美学关于艺术本质的概念密切相关。

第五,二十世纪西方美学突破对思辨性哲学的依附,而向经验性的艺术哲学、艺术心理学和一般艺术科学靠拢。

早在本世纪初,德国著名美学家乌提兹和马克斯·德索就已对传统美学局限于自然和艺术中美的狭窄范围感到不满,而提出要建立研究艺术作品本身及其全部关系与条件的"一般艺

① 《美学问题》,《国际哲学季刊》1982年第22期第21页。

术科学"[1]。以后几十年,西方美学基本上是沿着背离思辨哲学而向经验性的艺术哲学、一般艺术科学,特别是艺术心理学的方向发展的。

需要说明的是,这并不意味着现当代美学在逐渐摆脱对哲学的依附,而只是摆脱对思辨性哲学的依附。就是说,美学同它们所依附的许多哲学流派一样,拒绝和回避对美的本质一类思辨性的根本问题作出正面回答,而寻求解决一些有关艺术和审美的具体经验性问题。这在科学主义美学中表现得尤为突出。科学主义美学认为,传统思辨美学"高度强调有关艺术的本质、美和审美价值的一般性问题",因而成为"一种高度专门化的细小的学科,它总是独自呆在一个角落里"[2];而现在,"美学不再是思辨哲学的一个分支",它成为运用理论形式"描述和解释艺术以及与艺术有关的行为和经验类型的学科"[3]。现代科学主义美学各流派,如自然主义、实用主义、语义学、分析哲学、符号学、格式塔心理学等美学派别,都是从不同角度在经验描述的基础上建立起审美心理学、艺术哲学、艺术心理学或一般艺术科学的,就连一些重要的人本主义流派如形式主义、精神分析学、现象学等美学派别也十分重视对艺术创作和鉴赏的审美心理经验的研究,并把自己的理论建立在这种经验性研究的基础之上。这一切,使现代西方美学的思辨色彩大为减弱,而成为一种具有浓厚经验主义色彩的艺术哲学、艺术心理学、一般艺术科学,或这三

---

① 参阅乌提兹《普通艺术科学的基础》德文版第1卷第31—32页,德索《美学和普通艺术家》德文版第94—97页。

② 门罗:《走向科学的美学》,第196页。

③ 门罗:《走向科学的美学》,第201页。

者之间的"交叉学科"、"中介学科"。

第六,二十世纪西方美学研究方法趋于多样化和科学化。

总的说来,二十世纪西方美学的研究方法是多种多样的,其中经验主义和实证主义的研究方法稍占优势。但是具体到两大主潮的各个流派,方法又各各不同。可以说,有多少流派,就有多少种研究方法,因为凡称得上"流派"的,一般都有自己独特的美学观念和研究方法。甚至同一流派中也有不同的研究方法,如同是分析美学,就有语义分析法、语词逻辑分析法、语境分析法、"家族相似"分析法、文化习俗分析法、概念系统分析法、信息分析法,等等;同是结构主义美学,有表层分析法、深层分析法、神话分析法、亲属关系分析法、语言结构分析法、心理结构分析法,等等。即使属同一类研究方法,具体的手段也各各不一,如同是心理学方法,移情说、距离说等主要采用内省体验和描述的方法;精神分析学主要采取性本能和潜意识分析法;心理分析学主要采用神话内容关系的"原型"分析法;格式塔美学主要运用知觉的完形分析和心理场的力学分析法;等等。七十年代以来,随着新马克思主义、后结构主义、后现代主义等前沿哲学、美学思潮的兴起,更是突破了两大主潮的局限,形成了许多更为新潮、更为独特的研究方法,如解构主义、女权主义、文化唯物主义、新历史主义等。这样,二十世纪西方美学的研究方法呈现百花齐放,竞相争艳的多元化景象,很大程度上改变了传统美学研究方法比较单一的局面。这是有利于美学科学的发展的。

而且,这种方法的多元化还潜伏着一种趋势:研究手段日趋科学化和现代化。如各种心理学方法都重视实验和测试;电脑的引进和统计学等数学方法的运用,使信息论美学得以初步建立;语言学和数理逻辑研究的新成果不断被分析美学和结构主义美

学吸收;……这些都使美学研究的手段更趋科学化,有利于美学研究科学性的加强。

第七,二十世纪西方美学两大对立主潮及所属各流派之间的互相渗透、交叉、影响、融合有所加强,晚近的前沿美学思潮则对两大主潮都有所超越。

人本主义与科学主义美学在要不要以"人"为中心这一点上是根本对立的,在形成理论的基本思路、逻辑、结构和研究方法上也大致处于对立状态。然而,这种对立并非绝对的,双方在一些具体方面又是互相渗透和吸收的。从大的方面看,自然主义、实用主义、格式塔心理学等科学主义美学本身又兼备着人本主义的一面:桑塔亚那的"快乐说"重视人的生理本能的满足,实用主义从个人及其生物学需要出发研究艺术和审美经验,格式塔美学把人的感知的生理心理结构看成与外物结构神秘契合的有机整体,就都与人本主义美学暗合。而形式主义、现象学、心理分析学等人本主义流派又都包含着某些科学主义(结构主义)的成分。这些流派,严格地说,可以视为两大对立思潮之间的"中介"或"过渡"。再从具体方面看,许多基本倾向极为鲜明的流派也自觉不自觉地从对立的思潮和流派中吸收若干营养来充实自己,以提高在众多流派争论中的适应性。如语义学和早期分析美学就从表现主义那儿吸收了"情感表现"的思想;符号学美学更是自觉把生命哲学、表现主义、形式主义等对立派别的观点融化于自己的理论体系之中;结构主义神话学也很自觉地利用了心理分析学的主要成果——"集体无意识原型",使之结构主义化,相反,现象学也在某些方面同结构主义发生交叉、重叠。

这样一种对立思潮的交融、渗透,发展到七十年代以后,出现了更为复杂的情况,即已具体体现到各个重要的美学家身上

了。多数有影响的美学家都不再是只接受某一思潮、流派的影响,而是"杂取种种"加以糅合改造。这样,虽然各人的具体美学观点还是鲜明的,但极难归入两大主潮或其中的某一流派。这种现象或许是当代西方美学流派之争衰微的一个征兆吧。取而代之的是问题或专题之争。[1] 可见,两股主潮日益交融的趋势是当代西方美学的重要动向,这也可能预示着二十一世纪美学的走向。如果站在整体的人的高度来看待这一趋向,那么,应当认为,这是人类克服自身对人的本质的片面理解而走向全面认识的重要一环,也是美学从两军对阵走向辩证综合的显著标志。沿着这一方向走下去,西方美学有可能在更高的层次上取得新的突破和进展。密切关注这一转折,是十分重要的。

还应注意的是,近二十年来,各种前沿哲学、文化思潮纷纷崛起,与之相关的美学思潮亦十分活跃,其代表人物的观点、学说固然不乏体现了两大思潮的交融和渗透,但也有不少人自觉不自觉地同时摆脱、背离乃至超越这两大思潮,走出了独立的新路子。这恐怕也将是二十一世纪西方美学的一个重要趋向。

第八,二十世纪西方美学流派数量之大,起落更迭的速率之快是史无前例的。

本书所涉及的二十世纪西方美学流派已有数十个之多,实际上还远远不止这些,除了一些影响较小的流派无暇提及外,还有一些虽然重要,但偏重于文艺创作批评的美学流派如唯美主义、象征主义、意象主义、超现实主义、神秘主义、未来主义、新人文主义、荒诞派、新小说派等等也未顾及。在近百年间活跃着几十个美学流派,其数量之大,恐已超出此前的十九个世纪,称得

---

① 参阅李思进《现代西方美学:艺术本体论》,载《美学与艺术评论》(二)。

上美学流派的数目的总和。

不但流派多，而且更迭速度快。一般来说，一个流派从创立到衰落不过二三十年，而繁盛期则更短。如柏格森的直觉主义美学、瑞恰兹的语义学美学、桑塔亚那的自然主义美学、布洛的距离说美学、格式塔美学等作为流派实际存在的时间都不长，虽然它们的一些观点都为后起的流派所吸收、改造了。存在主义和结构主义美学时间跨度有二三十年，但高峰期只不过那么几年、十来年，很快就被别的流派挤下台，被人们淡忘了。这种情况同现当代西方哲学思潮和艺术思潮的迅速更替有关。特别是现代主义、后现代主义的艺术流派比美学流派更多、更杂，寿命更短，而作为它们理论支柱的一些美学流派自然也极易随着这些艺术流派的枯竭而很快成为"明日黄花"了。同时，现当代美学同现代艺术一样，拚命追求新奇和时髦，这也是它更新速率快的一个重要原因。

第九，二十世纪西方美学研究出现综合化、整体化趋势。

西方美学发展到近四十年，出现愈益明显的研究工作的综合化、整体化趋势。主要表现为：(1)不少美学流派(如杜威的实用主义美学、英伽登和杜弗莱纳的现象学美学、萨特和梅洛—庞蒂的存在主义美学、阿恩海姆的格式塔美学等)都注意了对研究对象(包括作品、创作主体和鉴赏主体)作综合的、统一的把握，而防止把三者割裂开来进行孤立的研究。现代解释学和接受美学就更自觉地按照这一综合化思路开展美学研讨。(2)现当代的比较美学作为一种新的趋向脱颖而出，它超越地域和国界，在全世界范围内把握美学理论的共同性与民族性、永恒性与时代性、绝对性与相对性、普遍性与差异性的问题，开拓了美学研究的视野，提升到一个更高的层次。(3)在方法论上，许多美学家、美学

流派已不满足于单一的研究思路和方法,而采取了多学科、多方法的综合研究,并开始改进和改造某些自然科学的方法论,拓宽了美学思维的空间。(4)近一二十年不少美学家注意把美学课题放置在整个社会的文化背景下作文化学的考察,将它作为广义文化的一个方面来审视,这就能更完整、深刻地展示艺术和审美的本质规律。这些,都显示了当代西方美学从研究范围、内容、方法等方面出现了综合化、整体化的趋向。

第十,二十世纪西方美学在世界化的同时保持独特的民族地域色彩。

本世纪以来,经历了美学研究地域中心的大转移:从德国转到美国,从欧洲大陆转到美洲。这是"美学之父"鲍姆加登创立"美学"以来,由德国美学雄霸世界近二百年后的第一次中心转移。这意味着两个大陆之间美学交流的加强,和美学研究力量的分布在西方世界范围内趋于均衡。第二次世界大战后,随着西方世界经济和文化的振兴,美学思潮流派的地域和民族的界限逐渐打破,许多重要美学流派都走向了世界,如存在主义、现象学、分析哲学、结构主义、解释学、西方马克思主义、解构主义、女权主义、新历史主义、后现代主义等均超越了地域的限制,在欧美两个大陆都得到了广泛的传播。但是,美学思潮这种世界化的趋势并不意味着各国、各民族美学的传统特点和影响的消失。各国的美学思想虽然十分丰富驳杂,但作为各民族文化的重要组成部分,仍然保持着各国、各民族美学的固有特色。如作为经验主义故乡的英国,近半个世纪以实证经验为根基的分析美学就发展得比较充分,影响也最大;有着启蒙主义、人道主义传统的法国,哺育了现象学和存在主义等典型的人本主义美学流派(虽然现象学哲学诞生于德国),也产生了反人本主义的结构主义美

学;德国在第二次世界大战后虽然失去了美学中心的地位,但先后出现的现象学、法兰克福学派、解释学美学(包括接受美学)仍然在一定程度上保留着德国古典美学所特有的思辨色彩;而美国,作为新的美学中心,自然要广为吸纳全世界各种美学思潮,但任何美学思想一踏上美国的土地,就不知不觉地会被打上实用主义的烙印。这是因为各种美学思想要在一个国家、民族中传播、生根,总是以该国、该民族的传统文化为前提的,不经过"民族化"是难以成活的。唯有如此,现当代西方美学思潮虽然日趋世界化,但民族和地域的色彩却并未因此而淡化。

以上十点只是二十世纪西方美学最基本的特征,并不能概括它的全部特征。在这十点中,有些是跟传统美学相似的,如依附于哲学、为艺术辩护等,只不过二十世纪美学表现得更为鲜明、更突出些;更多的是不同于传统美学的,显示了二十世纪美学的现代性和反传统倾向。我们以为,这些是正确认识现代西方美学的关键。

第二节 关于二十世纪西方美学的评价问题

应当怎样全面、正确地评价二十世纪西方美学?这是一个极其复杂的问题。我们认为应当采取客观的、历史的、辩证的观点,在发展中和"多样的统一"中全面地具体地把握其功过得失。

首先,应当避免使用庸俗社会学或简单地贴标签的方法。

美学作为现代资本主义意识形态的一个方面,作为现当代西方社会文化总体的一个组成部分,从根本上说,无疑或深或浅地打上了社会和阶级、阶层的烙印。但是,这并不等于说,我们可

以不分青红皂白地把整个二十世纪美学都划入帝国主义、垄断资本主义的意识形态的范围,甚至也不能笼而统之地把整个现当代美学都称为"资产阶级美学理论"。因为,现当代西方社会总体上属于资本主义的垄断时期这一根本特点虽然并未改变,但具体的社会结构和阶级关系同上一世纪相比发生了很大变化。与这种变化相适应,社会思潮的发生和更迭,也呈现了极为复杂的局面。有些思潮的大资产阶级属性很鲜明;更多的思潮却互相交织,并且不同程度地带有"反社会"的共同倾向,然而它们所代表的阶级或阶层的利益却极不一致,有的甚至是根本对立的。因此,不加分析地一律冠之以"资产阶级"思想就有简单化之嫌。

更为重要的是,以艺术为主要研究对象的美学,同政治、法律、道德等直接体现一定阶级意志和利益的意识形态相比,其理论内容的阶级属性要模糊得多。诚然,艺术是人类社会的重要活动之一,同人类的其他社会活动有着千丝万缕的联系,其内容的源泉归根到底总是一定时代的社会生活,然而,艺术就是艺术,艺术不是政治、法律、道德,美学也不是社会学、伦理学,不等于真理论,当然也不是其他思想形式的奴婢,它们有自身特殊的属性和规律。所以,研究各种美学思潮的目的,主要是揭示美学自身发展的轨迹和规律,而不是给予社会学的评判。自然,我们并不想把美学从社会文化思潮的总体中孤立出来,也不反对对某些阶级倾向比较鲜明的美学思潮作出必要的政治和社会学的评判。但是,当我们面对多数阶级倾向比较隐蔽的美学流派时,与其千方百计地寻找能证明其阶级属性政治倾向的蛛丝马迹,倒不如扎扎实实地具体研讨其美学思想的成败得失。

其次,应从现代哲学思潮与艺术思潮的联接上把握和评析现代西方美学。

二十世纪西方美学总的说来，仍然是现当代西方哲学的一个组成部分，如前所述，几乎每一流派的美学都直接从属于同一流派的哲学。离开了它们的哲学根源，是无法准确地掌握各派美学的精神实质的。因此，研究各派美学的哲学基础，提示各派哲学如何支配和运用于美学的，这是我们正确认识现当代西方美学的重要前提和依据。其中，当然包括对各种美学的基本哲学倾向（唯物主义和唯心主义、辩证法和形而上学）作出客观的评价。恩格斯指出："思维对存在、精神对自然界的关系问题"是"全部哲学的最高问题"，"哲学家依照他们如何回答这个问题而分成了两大阵营"，即唯物主义和唯心主义。我们认为，这一思想并未过时，它指导我们在观察各种错综复杂的哲学、美学思潮时，能很快抓准要害，分清其基本倾向和性质。但是，也正如恩格斯紧接着指出的，"除此之外，唯心主义和唯物主义这两个用语本来没有任何别的意思，它们在这里也不能在别的意义上被使用。……如果给它们加上别的意义，就会造成怎样的混乱"[①]。我们认为，指出某一思潮流派或个人的基本倾向是唯心的还是唯物的，这固然是必要的，但决不是哲学和美学研究的全部任务，甚至不是主要任务，而只是展开进一步研究的基础。如果只满足于贴"唯心"、"唯物"的标签，或者把这种划分的意义和内涵无限扩大，取代哲学和美学研究的其他更为重要、更加实际的课题，或者干脆把唯物和唯心作为进步和反动的同义词，那就歪曲了恩格斯的原意，就会走向浅薄而庸俗的唯物主义。

据此，我们来统观二十世纪西方美学，就会发现，与传统美学中唯心主义和唯物主义两种倾向斗争阵线比较分明的情况不

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷第220页。

同,二十世纪两大对立思潮中绝大部分美学流派的哲学唯心主义倾向都十分明显,它们之间的矛盾、论争主要不是在世界本原的心物对立关系上,而是同样在唯心主义本体论和认识论的基础上,具体的理论、观点、方法、重点、角度等的不同。虽然许多美学流派都打出了"超越"于心物、主客观之上的旗号,但在根本上都未超越主观唯心主义的根基。这就决定了现当代西方美学总体上的一个最重要的缺陷,就是它们都建立在一个头足倒置的错误的理论框架上。如表现主义和直觉主义美学的主观唯心主义色彩非常鲜明,自然主义和实用主义美学虽然极其强调经验的重要性,但其"经验"主要归结为主体的感觉,而与客体无关,所以仍是主观唯心主义的经验论;结构主义表面上极为"客观",然而它把研究对象的深层结构最终归结为人的先验的无意识结构,同样陷入唯心主义,等等。各派美学,无论观点有多少不同,但在根本上,都站在唯心主义立场上,否定在社会实践基础上的主客体的具体历史的统一。这就决定了现当代西方美学总体上的谬误和不足。

但是,仅仅指出这一点是远远不够的。列宁说:"从粗陋的、简单的、形而上学的唯物主义的观点看来,哲学唯心主义不过是胡说。相反地,从辩证唯物主义的观点看来,哲学唯心主义是把认识的某一特征、方面、部分片面地、夸大地 uberschwengliches(狄慈根)发展(膨胀、扩大)为脱离了物质、脱离了自然的、神化了的绝对。"[①] 就是说,虽然现当代西方美学的哲学基础基本上是唯心的,但并非不包含有局部的、片面的真理,而且,一般说来,美学和哲学的根本问题是有所不同的,美学总体构架的谬误

① 《列宁选集》,第2卷第715页。

并不像哲学总体构架的谬误那么危害大，譬如对美和艺术本质的探讨并不一定支配着所有的美学问题的研讨。恩格斯曾就黑格尔哲学总体构架上的唯心主义颠倒同其具体内容的局部真理性的关系发表过经典性的意见：唯心主义的“结构仅仅是他的建筑物的骨架和脚手架；人们只要不是无谓地停留在它们面前，而是深入到大厦里面去，那就会发现无数珍宝，这些珍宝就是在今天也还具有充分的价值”[①]。这个评价当然不完全适合于现当代西方美学，但我们认为就其基本精神而言是适用的。虽然二十世纪西方美学中，在体系的庞大、理论的严整、内容的丰富、思想的深刻和思辨性的强烈等方面，几乎很少有可与黑格尔美学相匹敌的流派和代表人物，然而，无论是就每一流派而言，还是就现当代西方美学的总体而言，它们都有自己的种种“珍宝”，特别从总体上看来，本世纪的美学大厦是在一层层地升高的，其中虽五花八门，不免有些杂乱，但整个建筑还是宏伟的，其中各式殿堂、回廊、装饰倒也千姿百态，五彩缤纷。

尤其要指出的是，美学是艺术的哲学和心理学，而艺术活动是一种极其复杂的精神活动，是对世界的一种“实践—精神的”把握。[②] 一种美学理论的成就高低主要是看它对艺术和审美现象的本质和规律揭示的深广度，而不是看它的哲学框架的唯物、唯心。因此，我们评价西方美学，决不能只停留于辨识和指出某一种美学理论的哲学属性这个较表面的层次上，而应把重点放在它们对艺术和审美现象具体研究的得失上。

再次，要从现代世界文化进步的总趋势、总背景上实事求是

---

① 《马克思恩格斯选集》，第 4 卷第 215 页。

② 《马克思恩格斯选集》，第 2 卷第 104 页。

地评价二十世纪西方美学的功过。

我们以为,一个关键问题是对"进步"这一概念的理解。马克思在论及物质生产与艺术生产的不平衡关系时指出:"进步这个概念决不能在通常的抽象意义上去理解。"[1] 这就告诉我们,"进步"、"停滞"或"反动",是一种具体的历史的范畴,必须放在具体的历史背景、关系中加以比较和考察,而不能加以抽象地谈论。譬如谈论某一种社会制度或生产方式是否进步,就应当历史地考察这种制度同旧制度相比,是否促进了社会生产力的发展;又如说某一种文化形态(包括艺术、美学、哲学等)是否进步,也要看它同以前的文化形态相比,是否提供了某些新东西,而这些新东西又是否同整个人类思想文化发展的基本趋势相一致。

任何人也不能否认这样一个基本事实,即二十世纪西方社会虽然进入了帝国主义时代,但由于资本主义经济结构的某些重要调整,阶级关系的某些新的重大变化,资本主义固有的基本矛盾虽已充分暴露,但还未达到全面危机和崩溃的程度,垄断资本主义暂时在一定范围内还未完全转化为破坏生产力的桎梏。这从本世纪西方社会生产力发展的速度远远超过马克思、恩格斯在《共产党宣言》中肯定的自由资本主义时代的生产速度便可看出。同时,二十世纪发生的两次世界性的科技革命,不仅改变了人类的物质文明和生活方式,而且对改变人类的精神文明和思维、行为方式都发生着越来越大的影响。在思想文化领域,各种哲学和社会思潮频繁更迭,不论唯心还是唯物,就其总的趋向来说,一方面,同传统文化一样,沿着探索真理的无穷坐标线作前进运动,另一方面,对现代资本主义社会的消极、黑暗方面,作

---

[1] 《马克思恩格斯选集》,第2卷第112页。

出各种形式的抗争。因此，现当代西方文化虽然不时出现彷徨、犹豫和自我否定的迹象，其中也包括一部分逆历史潮流而动的、反动的、黑暗的文化潜流，但总体上它是在传统文化基础上艰难地前进的，其基本趋向是历史的进步，而不是相反。

把二十世纪西方美学放在整个现当代西方科学文化发展的总背景上审视，从人类历史和文化进步的总趋向来衡量，那么，应当承认，现当代西方美学"离经背道"的反传统倾向，它的许多别出心裁的新花样，它的"百家争鸣"、频繁更替，并不能简单地斥之为"堕落"和"倒退"，而恰恰应当看成是对传统美学的超越和推进，是美学科学的巨大的历史进步。

如果这一总的评价能够成立的话，我们就不难发现二十世纪西方美学在发展和建设美学科学，促使其现代化、科学化方面的一系列重要贡献。主要是：

（一）开拓了美学研究的新天地、新领域。

二十世纪西方美学跳出了"美"和"艺术"的本质、内容和形式等传统课题的狭窄圈子，把研究的触角伸向各种具体的艺术现象，如对艺术本体的结构、关系、功能、特征的深入研究，对主体审美经验的细致考察和总结，特别是对人的心理结构作为探索美的奥秘的中心，向人的深层意识结构突进，为美学研究开辟了更为广阔的天地。从宏观上说，美学研究的这个新方向标志着人类对自身认识的深化。此外，当代美学的实用化、技术化、生活化，也为美学开拓了新领域，注入了新的活力。

（二）加速了美学成为一门独立学科的进程。

现当代西方美学虽然并未摆脱对哲学的依附，但由于它站在比传统美学更为广阔的文化背景和多维视野上展开研究，而且大大加强了同兄弟学科如心理学、语言学、社会学、人类学、伦

理学等等的联系和渗透,使美学在多学科的交叉研究中逐步摆脱了单纯从属于哲学的地位,实际上发展成一门多边交叉的"边缘学科"或"综合学科",因而也比传统美学获得了更大的独立性和科学性。

(三)促进了美学观念的更新和多元化。

现当代西方美学以"标新立异"为荣,大力提倡理论研究的创造性,刺激了美学家们的探索精神,他们勇于且善于从各个方面、角度、层次去思考美学问题,热衷于相互争鸣、交锋、渗透、吸收,这就打破了传统美学单一的或两极对立的单调格局,促进了美学观念的不断更新和多元化。真理是多元存在的,又是互补的。现当代美学这种观念的创新性和多元化,是符合真理发展规律的,有利于美学进步的。

(四)更新了研究方法,促进了思维的科学化。

现代西方美学流派众多,研究方法也十分多样。方法论的多元化有助于人们打破传统单向的、平面的、线性的思维方式,逐渐建立并适应于多向的、立体的、辩证的思维方式,也即有助于人们思维方式的科学化。而这反过来将大大推动美学研究的进步。此外,当代美学在具体研究手段和工具上也注意引进自然科学的某些新成果,这对促进美学研究的精密化、科学化有重要意义。

(五)总结了现代艺术的新鲜经验和规律。

二十世纪的艺术特别是现代主义、后现代主义艺术是反传统的,这无疑对人们的传统艺术观念是一个极大的冲击。现当代西方美学及时地观察、总结、研究这些艺术的新鲜经验,极大地开扩了人们的艺术视野,丰富了人们的艺术观念,比传统美学更为深入细致地把握了艺术的特殊规律,发展出传统美学所没有

的许多审美范畴(鉴赏格)和新的审美规范(尺度)。而且,由于现当代美学更多地遵循经验主义和实证主义方向,所以同艺术实践保持较广泛、密切的联系,而较少玄学思辨的气息。

总之,二十世纪西方美学,若就某一具体流派或个人的成就而言,是无法同德国古典美学相匹敌的,但作为一个整体,它却达到了一切传统美学难以企及的成就。它的反传统倾向,若放在一个更长的历史时期中来看,实质是一种积极的否定,是辩证扬弃过程中的一环。事实上,不突破传统的禁锢和超越传统的思维,美学和一切科学文化形态都不可能有所进步。据此,我们以为,就全局看,我们应对现当代西方美学的成就给予较充分的评价,而不应拘于其唯心主义哲学倾向或某些具体论点的偏颇而竭力贬低它。

当然,给予充分评价,并非要求我们对二十世纪西方美学一味崇拜,拚命拔高,盲目"拿来",而是要求我们以宏观的辩证目光,从总体上对它作出恰如其分的科学评价,同时,对它的缺陷,同样应当有充分的、清醒的批评。除了前述的唯心主义哲学基础和缺乏完整理论体系两大缺点外,它的另一个致命弱点是不少流派从非理性主义(人本主义思潮)和经验主义(科学主义思潮)两个不同方向不约而同地走向神秘主义。克罗齐、柏格森、实用主义、精神分析、符号学、结构主义等,最终都殊途同归,导向对人的审美意识和生命活动的神秘主义描述。此外,每一流派或学说往往带有很大的主观片面性,常常把某一具体条件下的相对真理夸大、上升为普遍的绝对真理,如移情说、表现说、符号说、结构主义、接受美学等都有各执一端,把艺术和审美的某些特征普遍化、绝对化的弊病。

现当代西方美学还在发展中,我们应当密切注视、及时研究

其发展动向,并结合我国美学研究的现状、予以批判地借鉴。这样,中国美学的现代化、科学化和走向世界,是指日可待的。

本卷人名译名对照表

A

Abrams	艾伯拉姆斯
Adorno	阿多诺
Altusser	阿尔都塞
Arnold	阿诺德

B

Bakhtin	巴赫金
Barthes	巴特
Baudrillard	鲍得里亚
Beauvoir	波伏娃
Bell, D	D·贝尔
Benedict	本尼迪克特
Benjiamin	本雅明
Betti	贝蒂
Bhabha, H	H·巴巴
Blocker	布洛克

Bloom	布罗姆
Boas	博厄斯
Brooks	布鲁克斯
Browning, R	R·勃郎宁
Brundt	布朗德
Bulkin	布尔金
Bullough	布洛
Burger	比德伯格
Bush	布希
Butler	布特勒

C

Cixous	西苏
Conrad	康拉德
Culler	库勒

D

Danto	丹图
De Certeu	德索托
De Man	德曼
Deleuze	德鲁兹
Derrida	德里达
Descartes	笛卡儿
Dickie	迪基
Dietrich	迪屈克
Dilthey	狄尔泰

Doane	登
Dundes	邓迪斯

E

Eagleton	伊格尔顿
Easthope	伊斯特霍普
Eco	艾柯
Emerson	爱默生

F

Fairbain	费边
Fiedler	费德勒
Foucault	福柯
Fromm	弗洛姆
Frye	弗莱

G

Gadamer	伽达默尔
Garaudy	加洛蒂
Garbo	嘉宝
Genet	热奈特
Gilbert	吉尔伯特
Goldmann, L	L·戈德曼
Goodman, N	N·古德曼
Gramsci	葛兰西
Greimas	格雷马斯

Guillen	居莱恩

H

Habermas	哈贝马斯
Hall	霍尔
Haraway	海萝威
Hardy	哈代
Hartley	哈特雷
Hartman	哈特曼
Hebdige	海布蒂吉
Hemingway	海明威
Hirsch	赫什
Hobson	赫卜森
Hoggart	霍格特
Holland	霍兰德
Hopkins	霍普金斯
Horkheimer	霍克海姆
Huyssen	修森

I

Irigaray	伊瑞格瑞
Iser	伊瑟尔

J

Jacobson	雅克布森
Jameson	詹姆逊

Jauss	尧斯
Johnson, R	R·约汉逊
Joyce	乔伊斯
Juhl	尤尔

K

Kaplan	开普兰
Kennick	肯尼克
Klein	克莱因
Kristeva	克里斯蒂娃
Kroeber	克罗伯
Kuhn	库恩

L

Lacan	拉康
Landow	兰道
Lefebvre	列斐伏尔
Lefebvre	勒弗布赫
Lesing	莱辛
Levi-Strauss	列维—斯特劳斯
Lewis, C.I.	C·I·刘易斯
Lowie	洛伊

M

Marcuse	马尔库塞
Margolis	马戈利斯

Masooh	马塞柯
Mauss	莫斯
McGrobbie	麦克格罗比
Mecherey	马舍雷
Mellencamp	梅伦坎普
Miller, J.A.	J·A·米勒
Miller, J.H.	J·H·米勒
Milton	弥尔顿
Modleski	莫德莱斯基
Moley	莫莱
Mulvey	莫薇

N

Naumann	瑙曼
Nelson	尼尔森

O

Oudart	欧达

P

Piaget	皮亚杰
Poggioli	波吉奥利
Poulet	普莱
Pound	庞德
Propp	普罗普
Proust	普鲁斯特

R

Radin	雷丁
Ricoeur	利科尔
Rousseau	卢梭
Rule	茹尔

S

Sade	萨德
Saussure	索绪尔
Schleiermacher	施莱尔马赫
Shelley	雪莱
Shohat	肖哈
Showalter	肖瓦尔特
Silverman	西伏曼
Smith, B	B·史密斯
Soja	索哈
Spigel	斯皮葛
Spitz	斯必兹
Spivak	斯皮瓦特
Sternberg	斯坦伯格
Stevens, W	W·史蒂文思
Stevenson	史蒂文森
Studlar	斯塔德勒

T

Tate	退特
Tennyson	丁尼生
Thompson	汤普森
Todorov	托多洛夫

W

Warhol	渥豪
Warren	潘恩
Warren	沃伦
Wellek	韦勒克
White	怀特
Whiteman	惠特曼
Wilhelm	威尔海姆
Williams,R.	R·威廉姆斯
Williamson,J	J·威廉姆森
Wimsatt	维姆萨特
Winnicott	温尼科特
Winship	温西普
Wolff	沃尔夫
Woolf	沃尔夫
Worsworth	华兹华斯

Y

Yeats	叶芝